This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

13482
34.25

15482.34.25

Harvard College Library

~~FROM~~

By exchange.

27 Oct. 1897

Cowl
15482.34.2

Das Verhältnis

von

Cibbers Tragödie Caesar in Egypt

zu

Fletchers The False One.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

hohen philosophischen Fakultät

der

vereinigten Friedrichs-Universität Halle-Wittenberg

vorgelegt von

Max Stoye
aus Braunschweig.

Halle a. S.
Gebauer-Schwetschke'sche Buchdruckerei.
1897.

Meinen lieben Eltern.

Einleitung.

Für das nationale historische Drama, wie es von den Vorgängern Shakespeares begonnen und von diesem selbst zur höchsten Blüte gebracht war, verspürte Fletcher keine Neigung. Findet sich doch in der langen und bunten Reihe seiner Dramen nicht ein einziges, das dem Begriff der Shakespeare'schen „Histories" entspräche; vielmehr spricht Fletcher von dem Chronikenschreiber, den Shakespeare so gern als Quelle benutzt, mit unverhohlener Verachtung: er nennt ihn „dunce Hollingshed"[1]). Diese sicherlich befremdende Abneigung war begründet in den unerquicklichen politischen und sozialen Verhältnissen jener Zeit, die Ward in sehr treffender Weise charakterisiert hat[2]). Die unbegrenzte Verehrung, die man der Königin Elisabeth als der Verkörperung der Grösse der Nation entgegengebracht hatte, konnte schwerlich auf ihren unwürdigen Nachfolger, Jacob I., übertragen werden. Die sittliche Entartung der führenden Klassen des Volkes wirkte nachteilig auf das nationale Selbstgefühl ein, man wurde bald gleichgültig gegen die grosse Vergangenheit des Landes.

Dass unter diesen Umständen Fletcher, der es ausgezeichnet verstand, sich den Launen und Neigungen seines Publikums anzupassen, in seinen Stücken nationale Stoffe, für die er doch kein Verständnis gefunden haben würde, vermied, darf nicht Wunder nehmen. So wendet er sich denn in den wenigen Dramen, in denen er überhaupt historische Stoffe

[1]) The Elder Brother, II. 1.

[2]) Vgl. Ward. A Hist. of Engl. Dram. Litt. Bd. II, S. 242—243.

bearbeitet, mit Vorliebe der alten Geschichte zu. Nicht absprechen kann man ihm dabei eine leidliche Belesenheit in klassischen Autoren, die daran erinnert, dass er sich den gelehrten Ben Jonson vielfach zum Vorbild nahm. Man braucht nur hinzuweisen auf das Trauerspiel „Bonduca", das eine genaue Bekanntschaft Fletchers mit Tacitus verrät, oder auf „The False One", wo der Verfasser unter enger Anlehnung an Lukans Bericht den Aufenthalt Julius Cäsars in Ägypten und seine Liebschaft mit Kleopatra zu einem wirkungsvollen Drama gestaltet hat.

Bekanntlich war nach der Restauration in England die Bearbeitung älterer Dramen sehr beliebt geworden; besonders die Werke der Elisabethanischen Dichter, vor allen diejenigen Shakespeares und Fletchers, mussten solche, meist hinter den Originalen weit zurückbleibende Umarbeitungen über sich ergehen lassen. Dem Geschmacke der Restaurationszeit, in welcher von Frankreich her der Pseudoklassizismus sich im englischen Drama Bahn gebrochen hatte, mussten antike Stoffe, wie sie die beiden genannten Stücke Fletchers behandelten, sehr zusagen. Diese Richtung seiner Zeit und wohl auch der Umstand, dass das Stück grosse Schönheiten hat und eine bedeutende historische Handlung zeigt, mögen den Dichter Cibber bestimmt haben, nach Fletchers „The False One" seine Tragödie „Caesar in Egypt" zu entwerfen. Natürlich unterzog der Bearbeiter seine Vorlage einer durchgreifenden Umgestaltung, da er dem veränderten Theatergeschmack Rechnung zu tragen hatte. Ein Vergleich beider Stücke gewährt daher interessante Einblicke in den Geschmack und die ästhetischen Bedürfnisse der beiden Zeitalter, sowie in die verschiedenartigen Anschauungen der betreffenden Litteraturperioden über das Drama im allgemeinen und die Tragödie im besonderen. Bevor wir uns zu diesem Vergleiche wenden, mögen noch wenige Worte über den Verfasser der Bearbeitung hier Platz finden.

Colley Cibber wurde am 6. Nov. 1671 in London geboren und starb am 12. Dez. 1757, nachdem er seit 1730 die Würde des Poet Laureate bekleidet hatte. Er war zunächst Schauspieler und erntete als solcher reichen Beifall, besonders in komischen Rollen. Später versuchte er sich, ohne jedoch seine schau-

spielerische Thätigkeit aufzugeben, auch als Dramendichter und erzielte grosse Erfolge. Seine Bedeutung beruht auf seinen Komödien, und hier hat er das unbestrittene Verdienst, zuerst energisch mit der zuchtlosen Richtung seiner Zeitgenossen Wycherley, Congreve, Farquhar gebrochen zu haben. Für diese Abhandlung kommt er nur in Betracht als Tragödiendichter; als solcher steht er ganz unter dem Einflusse seiner Zeit, d. h. des von Frankreich eingedrungenen Pseudoklassizismus. Zwar war die englische Tragödie am Ende des 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts nicht in jene Unsittlichkeit, wie die Komödie, verfallen, aber sie war in ästhetischer Hinsicht um so tiefer gesunken. Auch Cibber's Tragödien sind ärmlich, doch stehen sie keineswegs unter dem Niveau ihrer Zeit. Wie schon erwähnt, befasste sich Cibber auch mit Bearbeitungen älterer Dramen, von welchen die des Shakespeare'schen „Richard III." die bemerkenswerteste ist. Über unseres Dichters späteres Leben ist noch mitzuteilen, dass er es bis zum ersten Direktor des Drury-Lane-Theaters brachte. Seine Erfahrungen als solcher und als Theaterkritiker legte er nieder in seiner „Apology for my Own Life" (2. Ausg. London 1740), einer Selbstbiographie, die wegen der in ihr enthaltenen interessanten Aufschlüsse über damalige Bühnenverhältnisse für uns hohen Wert besitzt. Cibber hat ohne Zweifel begründeten Anspruch auf Beachtung. Er war ein geistvoller und bei seinen Zeitgenossen erfolgreicher Dramatiker, ein beliebter Schauspieler, ein äusserst geschickter und verständiger Theaterdirektor und ein ausgezeichneter Kritiker. Seine Vorzüge und Verdienste haben denn auch selbst von Seiten seines Gegners Johnson die gebührende Anerkennung gefunden. Doch hatte Cibber viele Feinde, deren erbittertster Pope war, der ihn als Helden seiner „Dunciad" lächerlich zu machen suchte. Wenn dies auch zu weit geht, so hatten Cibbers Feinde doch nicht ganz Unrecht. Cibber war bis zu einem gewissen Grade in Wirklichkeit der Narr, den er mit Vorliebe auf der Bühne darstellte, und seine Eitelkeit war masslos. [1])

[1]) Näheres über Cibber findet sich in der genannten Selbstbiographie des Dichters und im „Dictionary of National Biography", ed. by Leslie Stephen, Bd. X, S. 352—359.

Die Tragödie „Caesar in Egypt“ wurde zum ersten Male am 9. Dezember 1724 im Drury-Lane-Theater aufgeführt. Cibber selbst wirkte in der Aufführung mit, und zwar spielte er die Rolle des Achoreus, während sein Sohn als König Ptolemäus auftrat. Im Druck erschien das Stück zuerst im Jahre 1725.

Die von mir benutzten Ausgaben sind: für „The False One“: The Works of Beaumont and Fletcher, by George Darley, L. 1859, Bd. II, S. 388—410; für „Caesar in Egypt“: The Dramatic Works of Colley Cibber, L. 1777, Bd. V., S. 1—75. Die in letzterer Ausgabe fehlende Scenenteilung der Akte möchte ich in folgender Weise herstellen:

Akt I. Sc. 1. Vom Anfang bis „Enter Cleopatra“ auf S. 14.

Akt I. Sc. 2. Von „Enter Cleopatra“ S. 14 bis zum Schluss des Aktes S. 17.

Akt II. Sc. 1. Vom Anfang bis „Pompey's doom“ S. 19 Ende.

— Sc. 2. Von „Enter Achoreus“ S. 20 bis „Exit“ S. 23.

— Sc. 3. Von „Enter Ptolomy“ S. 23 bis „Exeunt“ S. 27.

— Sc. 4. Von „Scene opens“ etc. S. 27 bis zum Aktschluss S. 32.

Akt III. Sc. 1. Vom Anfang bis „Exeunt“ S. 37 oben-

— Sc. 2. Von „An Apartment“ S. 37 bis „Exit (Antonius)“ S. 42.

— Sc. 3. Von „Enter Cleopatra“ S. 42 bis zum Schluss S. 45.

Akt. IV. Sc. 1. Vom Anfang S. 46 bis „Exeunt“ S. 51.

— Sc. 2. Von „Scene opening etc.“ S. 51 bis zum Schluss S. 58.

Akt V. Sc. 1. Vom Anfang S. 59 bis „Enter Cornelia“ S. 62.

— Sc. 2. Von „Enter Cornelia“ S. 62 bis „Exit, cum suis“ S. 64.

— Sc. 3. Von „Corn. No, Caesar, etc.“ S. 64 bis „Exeunt“ S. 68.

— Sc. 4. Von „Scene opening“ S. 68 bis Ende.

Wir wenden uns nun zur Vergleichung der beiden Dramen. Es soll zunächst der Gang der Handlung in der Bearbeitung Scene für Scene mit dem des Originals verglichen werden. Auf dieser Grundlage werden wir dann zur Betrachtung der Charaktere und der sonstigen Abweichungen der Bearbeitung schreiten, um zum Schluss beide Stücke einem Vergleiche in sprachlicher Beziehung zu unterwerfen.

I. Gang der Handlung.

Den Inhalt der beiden Dramen bilden die bekannten Ereignisse in Ägypten im Jahre 48 v. Chr.: die nach dem Tode des Ptolomäus Auletes zwischen dessen Kindern Ptolemäus Dionysius und Kleopatra ausgebrochenen Thronstreitigkeiten; die Ermordung des bei Pharsalus geschlagenen Pompejus bei seiner Landung in Ägypten; Cäsars Aufenthalt in Alexandrien, sein Liebesverhältnis mit Kleopatra, seine Bedrängnis und sein Sieg. Fletcher verwahrt sich im Prolog entschieden gegen den Vorwurf, einen bereits von früheren Dramatikern beackerten Boden nochmals bebaut zu haben. In der That hatte vor Fletcher noch kein Dichter den Stoff unserer Stücke auf die Bühne gebracht, während die Liebe der Kleopatra zu Antonius und ihr tragisches Ende schon mehrfach dramatisiert worden waren, vor allem von Shakespeare.

Bei der Vergleichung der Handlung folgen wir den Scenen von „Caesar in Egypt."

Akt I. Nach den Gesetzen der dramatischen Technik hat der erste Akt die Exposition zu geben. Ward nennt die „exposition of the situation" in The False One „singularly clear and impressive" [1]). Dies hat offenbar auch Cibber erkannt, denn er hat den grössten Teil des ersten Aktes der Vorlage fast unverändert seiner Tragödie einverleibt.

Scene 1. Das Stück wird eröffnet durch ein Gespräch zwischen Photinus und Achillas, zwei Ratgebern des Königs Ptolemäus, durch welche wir über die politische Lage unterrichtet werden. Wir erfahren, dass die Thronstreitigkeiten in Ägypten zu einem vorläufigen Ende gekommen sind. Ptolemäus hält nämlich seine Schwester Kleopatra, obwohl

[1]) Hist. of Engl. Dram. Litt. II, 223.

diese nach ihres verstorbenen Vaters Willen unter Roms Vormundschaft Anteil an der Regierung des Landes haben soll, unrechtmässiger Weise in Haft. Diesen eigenmächtigen Eingriff in die Rechte Roms hat der König gewagt in der Annahme, dass der augenblicklich tobende Bürgerkrieg die Aufmerksamkeit des römischen Senates von den Angelegenheiten fremder Länder ablenken müsse, zumal da eine entscheidende Schlacht stündlich zu erwarten ist. — Die Unterhaltung der beiden wird unterbrochen durch das Erscheinen des Ptolemäus, Septimius und Achoreus. Ptolemäus zeigt in grosser Erregung einen ihm soeben zugegangenen Brief, der die Nachricht von der bereits erfolgten Niederlage des Pompejus und zugleich die Bitte des Besiegten um gastliche Aufnahme in Ägypten enthält. Der König legt sodann seine schwierige Lage dar. Er befindet sich in einem Dilemma: die Pflicht der Dankbarkeit gebietet ihm, dem unglücklichen Pompejus, der einst dem Vater des Ptolemäus einen wichtigen Dienst geleistet hatte, hülfreich beizustehen; die politische Klugheit andererseits warnt ihn, sich den mächtigen Cäsar zu verfeinden, dem er ausserdem ein Darlehen von 1000 Talenten schuldet. In seiner Not befragt der König seine erfahrenen Ratgeber um ihre Meinung. Mit Ausnahme des Priesters Achoreus raten alle zur Beseitigung des Pompejus, durch welche man den Cäsar an das Ziel aller seiner Wünsche bringen werde. Da man beiden Feldherren in gleicher Weise zu Danke verpflichtet sei, so könne hier nur das Wohl des Vaterlandes ausschlaggebend sein; dieses beruhe aber auf der Freundschaft des allmächtigen Cäsar. Alle Bedenken des noch immer schwankenden Ptolemäus beseitigt schliesslich der Hinweis auf die schöne und verschlagene Kleopatra. Die Scene schliesst mit dem Befehle des Königs, den Pompejus bei der Landung zu ermorden.

Bis auf einige geringfügige Änderungen ist die Scene wörtlich dem Originale entnommen. Fletcher lässt den Pompejus seine Bitte um Hülfe durch Labienus, in der Personenliste als „*a Roman Soldier and Nuncio*“ bezeichnet, mündlich vorbringen. Der Wortlaut seiner Rede entspricht genau dem Inhalte des Briefes bei Cibber. Letzterer hat die Figur des Labienus, der nur an dieser einen Stelle der Vorlage auftritt,

gestrichen. Weggelassen hat der Bearbeiter ferner — aus Gründen, die noch zu erörtern sein werden — die zwei von Fletcher eingestreuten, komischen Episoden, die uns den „*revolted Roman Villain*“ Septimius vorführen. Dieser, der später bei Pompejus' Ermordung die Hauptrolle zu spielen hat, tritt uns bei Cibber entgegen als „*counsellor*“ des Ptolemäus. Er rät als solcher nachdrücklich zum Morde und wird, wie im Originaldrama, mit der Ausführung des Beschlusses betraut.

Scene 2 ist eine ganz freie Umgestaltung der entsprechenden Scene der Vorlage. Von den Personen der vorigen Scene verweilen nur noch Ptolemäus und Photinus auf der Bühne, während die übrigen schon früher abgetreten sind. Zu den beiden tritt jetzt sichtlich erregt Kleopatra. Hier ist eine kurze Bemerkung notwendig, die das Auftreten der Kleopatra betrifft, da dasselbe im Widerspruch mit der oben erwähnten Haft der Königin zu stehen scheint. Aus dem einleitenden Gespräch des Photinus und Achillas geht nämlich deutlich hervor, dass Kleopatra mit Rücksicht auf das Volk, dessen erklärter Liebling sie ist, nur unter strenger Überwachung steht, ohne in ihrer persönlichen Freiheit allzusehr beschränkt zu sein, im Gegensatz zu Fletchers Darstellung, wie wir sehen werden. Demnach kann ihr plötzliches Erscheinen nicht mehr befremden. Die Königin hat von der Ankunft des Pompejus und den Plänen ihres Bruders Nachricht erhalten und will nun aus des letzteren eigenem Munde den wahren Sachverhalt wissen. Als Ptolemäus ihr die Richtigkeit des Gehörten bestätigt, erinnert sie ihn an seine Verpflichtungen gegen Pompejus und fordert ihn auf, dem Fliehenden seinen Schutz nicht vorzuenthalten. Der König weist sie mit schroffen, hochmütigen Worten zurück und wirft ihr als Triebfeder ihres Eintretens für Pompejus Eigennutz und Herrschsucht vor. Da jedoch protestiert Kleopatra entschieden; wenn ihre Handlungsweise von derartigen Motiven diktiert worden wäre, dann würde sie gerade die Partei Cäsars ergriffen haben, der ihr schon früher einmal seine Liebe erklärt habe und auf einen Wink zu ihren Füssen liegen werde. Sie weist noch hin auf ihre berechtigten Ansprüche an die Mitherrschaft und warnt den Bruder,

sich eines Cäsar Gunst durch schnöden Meuchelmord erkaufen zu wollen. Sie geht mit den drohenden Worten:

> Boast you your merit, and of me complain,
> Then see, from what great Caesar shall ordain,
> Which most deserves, the king or queen to reign.

Der Akt schliesst mit einem kurzen Dialog zwischen Ptolemäus und Photinus. Beide sind anfänglich sehr bestürzt. Photinus rafft sich zuerst auf und spricht seine Ansicht dahin aus, dass man nunmehr erst recht die Schönheit Kleopatras mit dem Haupte des Pompejus aufwiegen müsse; nur der Ehrgeiz vermöge die Liebe erfolgreich zu bekämpfen. Schweren Herzens stimmt Ptolemäus zu.

Nur wenig findet sich in dieser Scene vom Wortlaut und Inhalt des Originals. Schon äusserlich fällt auf, dass der Bearbeiter den Scenenwechsel der Vorlage beseitigt hat. Der Schauplatz von The False One II, 2 ist das Gemach der gefangen gehaltenen Königin. Vergeblich bemühen sich deren Schwester Arsinoë und die Kammerfrau Eros, die Missmutige und über ihr Schicksal Grollende aufzuheitern. Da berichtet der der Kleopatra treu ergebene Wächter Apollodorus die Niederlage des Pompejus und die Ankunft Cäsars. Kleopatra lebt sofort wieder auf; sie versichert sich der unbedingten Ergebenheit des Apollodorus und eröffnet ihm, dass sie ein Mittel gefunden habe, um aller Wachsamkeit ihrer Feinde zum Trotz unbemerkt den verliebten Cäsar sprechen zu können. Hiermit endigt die ziemlich kurze Scene, von welcher sich nur die Cäsars Verliebtheit betreffende Schlussbemerkung Kleopatras beim Bearbeiter wiederfindet.

Akt II. *Scene 1.* Photinus hat einen von Kleopatra dem Pompejus gesandten Brief warnenden Inhaltes abgefangen und macht der Königin wegen des Verrates Vorwürfe. Verächtlich wendet sich Kleopatra ab, worauf Photinus die Bühne verlässt. Dieser Teil der Scene ist Cibbers freie Erfindung.

Der folgende Dialog schliesst sich inhaltlich ziemlich genau an die 2. Scene von Akt I der Vorlage an. Arsinoe und die „*Waiting-woman*“ Eros sind vom Bearbeiter durch die „*attendant*“ Charmion ersetzt. Kleopatra erzählt, Cäsar habe ihr am Morgen brieflich seine Ankunft mitgeteilt, und

knüpft daran den Wunsch, dass seine Liebe noch nicht erkaltet sein möge. Die Dienerin ist erstaunt, dass ihre Herrin unter diesen Umständen an Pompejus jenen Brief geschrieben habe, durch welchen ihren Feinden eine wirksame Waffe in die Hand gegeben sei. Kleopatra erwidert, eine solche furchtlose, scheinbar uneigennützige That werde ihr Cäsars vollste Bewunderung eintragen und seine Liebe erhöhen. Die Scene stimmt im ganzen mit der genannten bei Fletcher überein; doch ist im Original von einem Briefe Cäsars nicht die Rede.

Die *2. Scene* entspricht dem Beginne des 2. Aktes von The False One. Wir werden unterrichtet über die inzwischen erfolgte Ermordung des Pompejus. Wehklagend schildert Achoreus der Kleopatra in epischer Breite die blutigen Vorgänge bei der Landung des Pompejus. Wir können uns eine Wiedergabe der Darstellung des Priesters ersparen, da der Dichter sich streng an die bekannte historische Überlieferung hält. Die Scene ist infolge der langatmigen und rührseligen Schilderung, die fast hundert Verse einnimmt, ganz undramatisch und im höchsten Grade ermüdend. Die Vorlage begeht denn auch diesen Fehler nicht. In kurzer, anschaulicher Weise erfahren wir bei Fletcher, ohne dass auf die für die Entwickelung der Handlung ganz unnötigen Einzelheiten eingegangen wird, die Thatsache der vollzogenen Ermordung. Am Eingang des Aktes lässt Fletcher den Mörder Septimius mit höhnenden Worten Pompejus' Haupt umherzeigen und laut seiner That sich rühmen als eines Dienstes den er Ägypten, Cäsar und der ganzen Welt erwiesen habe.

Scene 3, eine freie Schöpfung Cibbers, beginnt mit einem kurzen Verhör der Kleopatra durch Ptolemäus. Die Königin giebt ohne Zögern zu, den Brief an Pompejus geschrieben zu haben, worauf sie auf Befehl ihres Bruders in strenge Haft abgeführt wird. Kaum ist sie fort, da meldet Photimus, dass zwei Offiziere Cäsars, Antonius und Decius, den König zu sprechen begehrten. Sie werden sogleich vorgelassen. Antonius, der einen besonderen, vertraulichen Auftrag Cäsars an Kleopatra auszurichten hat, wird von Photinus zur Königin geleitet. Der zurückbleibende Decius fragt den Ptolemäus, ob er zu Cäsar zu stehen gewillt sei. Auf die bejahende

Antwort geht Decius. Photinus kommt zurück und berichtet, er habe, trotzdem er ziemlich entfernt gestanden, aus der Zusammenkunft zwischen Antonius und Kleopatra den Eindruck gewonnen, als ob Anton in die schöne Ägypterin verliebt sei. Der kluge Staatsmann rät dem Könige, diesen Umstand zum eigenen Vorteil auszubeuten; denn, meint Photinus, wenn es gelänge, dem stolzen Cäsar Zweifel an der Treue der Kleopatra zu erregen, so sei damit viel erreicht. Darauf verlassen beide die Bühne.

Die *4. Scene* zeigt zum ersten Mal einen Wechsel des Schauplatzes. Am Hafen von Alexandrien erblicken wir Cäsar und Ptolemäus, beide mit zahlreichem Gefolge. Knieend bringt der König seine Huldigung dar und überreicht dem Gewaltigen zum Zeichen seiner Unterwerfung die Krone Ägyptens, die Cäsar als Symbol der Tyrannei und als eines freien Römers unwürdig zurückweist. Da Cäsar seine Verwunderung über Kleopatras Abwesenheit äussert, so beeilt sich Ptolemäus, zur Erklärung der Gefangenschaft seiner Schwester und zum offenkundigen Beweise ihrer Verräterei jenen weggefangenen Brief vorzuzeigen. Noch zweifelt Cäsar und befiehlt deshalb, zur Überführung der Kleopatra den Pompejus herbeizuholen. Man zeigt ihm dessen abgeschlagenes Haupt. Von hier ab ist wieder eine enge Anlehnung des Bearbeiters an das Original nicht zu verkennen, und mit Recht hat Cibber die entsprechende Stelle (The F. One Akt II, Sc. 1, Begrüssungsscene) verwertet, da dieselbe zu den schönsten des Fletcher'schen Dramas gehört. Cäsar ist tief erschüttert über das tragische Geschick seines einst so mächtigen Gegners; starr vor Entsetzen, bricht er endlich in die Worte aus:

> Stupendous vision! have my eyes their function!
> Some god awake me from this frightful dream,
> Or raise the living Pompey to the field,
> That I may meet him there, less terrible! etc.

Ptolemäus, höchlichst erschrocken über diese unerwartete Wendung der Dinge, führt als Entschuldigung seine Freundschaft für Cäsar an. Doch dieser verzichtet auf solche Freundschaft, nimmt jedoch Rücksicht auf die Jugend und Unerfahrenheit des Königs und verlangt als Sühne nur die

Auslieferung der Anstifter des ruchlosen Planes sowie die Wiedereinsetzung der Kleopatra in ihre Rechte. Danach entfernt sich Ptolemäus mit seinen Begleitern.

Cibber weicht in dieser Scene nur in einigen unwesentlichen Punkten, die hier zu Bemerkungen keinen Anlass bieten, vom Original ab. Den Schluss des Aktes bildet ein kurzes Gespräch zwischen Cäsar und Decius, worin jener sein feindliches Verhältnis zum römischen Senat bedauert und baldigen Frieden herbeisehnt. Eine gleiche Seelenstimmung zeigt uns Cäsars Monolog in Act II, Scene 3 der Vorlage.

Akt III. Die beiden ersten Scenen sind vom Bearbeiter frei hinzugefügt; nur die fünf einleitenden Verse, in welchen Cäsar den Decius zur Wachsamkeit und Vorsicht gegenüber den verräterischen Ägyptern ermahnt, sind dem Anfange von Akt II, Scene 3 des Originals entnommen, wo Cäsar seinen Feldherren Antonius, Sceva unb Dolabella die gleichen Verhaltungsmassregeln giebt. Im übrigen dienen die beiden Scenen, ohne Bezug auf die Handlung zu haben, einzig und allein der Charakteristik Cäsars.

Scene 1. Cibber hat den historischen auch von Lucan (Pharsal. lib. X) überlieferten Besuch Cäsars am Grabe Alexanders des Grossen dramatisch verwertet. Angesichts der Ruhestätte des gewaltigen Welteroberers warnt Achoreus unter Hinweis auf die Vergänglichkeit aller irdischen Macht den Cäsar vor allzu grossem Ehrgeize. Gegen den Vorwurf, den verderblichen Bürgerkrieg zwecklos heraufbeschworen zu haben, verteidigt sich Cäsar, indem er die ihm durch Pompejus und den Senat widerfahrene unwürdige Behandlung und die in Rom eingerissene Korruption schildert. Der Priester ist von dieser Erklärung befriedigt. Das Zwiegespräch der beiden findet ein plötzliches Ende durch die erregte Meldung des Decius, Cornelia, Pompejus' Gattin, die nach der Ermordung ihres Gemahls sogleich die Anker gelichtet hatte, sei von Septimius auf der Flucht eingeholt und in Ketten zurückgebracht worden. Cäsar, aufs höchste empört über diese einer edlen Römerin angethane Schmach, eilt unverzüglich zu der Unglücklichen.

Scene 2. An Apartment near the Port. Cornelia bound. Septimius. Gleich darauf Cäsar, von Septimius ehr-

furchtsvoll begrüsst. Cäsar antwortet mit dem Befehle, den Schurken zu fesseln und abzuführen, und löst sodann mit eigener Hand die Banden der Gefangenen. Es entspinnt sich nun ein längerer, ziemlich erregter Dialog. Leidenschaftlich beklagt Cornelia das Unglück, das Cäsar über sie und Rom gebracht habe. Dieser sucht sich zu rechtfertigen, indem er abermals, wie in der vorigen Scene, ausführlich die Vorgänge darlegt, die den unseligen Krieg veranlasst hätten. Wir sehen, Cibber verfällt hier in den Fehler der Wiederholung, der um so unangenehmer wirkt, als Erörterungen über Politik in solchem Umfange etwas Steifes und Eintöniges haben und daher keinesfalls in ein Drama gehören. Cornelia will Cäsars Gründe nicht gelten lassen, appelliert jedoch an seinen Edelmut und bittet um Gnade für Rom. Cäsar verspricht Erfüllung ihrer Bitte und sichert der Unglücklichen Rache für Pompejus zu. Er tritt darauf in den Hintergrund der Bühne zurück und trifft dort den Antonius, mit dem er sich im Flüstertone unterhält. Cornelia bedauert inzwischen in einem kurzen Monologe, Cäsar trotz seines edlen Charakters hassen zu müssen, so lange er der Feind Roms sei. Dann geht sie, geleitet von Decius.

Scene 3. Einen Fortschritt der Handlung bedeutet erst wieder die 3. Scene, deren Inhalt die erste Begegnung zwischen Cäsar und Kleopatra bildet. Eingeleitet wird die Scene durch den Bericht Antons über den Erfolg seiner Mission. Antonius klagt sich der Untreue gegen seinen Freund und Gebieter an; gefangen genommen von den unvergleichlichen Reizen der schönen Ägypterin, habe er nur widerwillig seinen Auftrag ausgerichtet. Cäsar erwiedert, dies könne seinen freundschaftlichen Gefühlen für Antonius keinen Eintrag thun; er trete gern zu Gunsten des Freundes zurück. Anton erzählt dann, während seiner Audienz bei Kleopatra sei der König mit den Grossen des Reiches erschienen und habe seiner Schwester die Krone angeboten; Kleopatra habe jede Huldigung zurückgewiesen mit der Begründung, erst mit Cäsar reden zu wollen.

Die Entsendung des Antonius an Kleopatra ist Cibbers eigene Erfindung und wohl zum Zweck der Charakteristik Cäsars hinzugefügt.

Während Antons Bericht wird die Königin sichtbar; Antonius entfernt sich mit den warnenden Worten: „*O Caesar, guard thy heart!*“ Kleopatra von Cäsar mit dem bewundernden Ausrufe: „*Fair wonder of the Nile!*“ empfangen, beschuldigt sich in demütigem Tone des Verrates, den sie durch ihre Parteinahme für Pompejus begangen habe. Cäsar jedoch nennt ihre Handlungsweise „*virtue*“ und erklärt, eine so edle That der Dankbarkeit allein würde, abgesehen von ihrer Schönheit, genügt haben, ihr sein Herz zu gewinnen. Seinen Schmeicheleien gegenüber verhält sie sich scheinbar ablehnend; in klug berechneter Rede bittet sie, in ihr nicht eitle Hoffnungen auf ein Glück zu erwecken, das sich doch niemals verwirklichen könne. Entzückt gesteht ihr Cäsar in überschwänglichen Worten seine Liebe.

Diese Begegnung zwischen Cäsar und Kleopatra bildet ein wichtiges Kompositionsglied, da sie den Höhepunkt der Handlung bezeichnet und auf deren weitere Entwickelung bestimmenden Einfluss ausübt. Naturgemäss fand Cibber das Motiv der Scene bei Fletcher vor, doch ändert er die Darstellung in bemerkenswerter Weise ab. Die entsprechende Stelle in The False One ist die 3. Scene des II. Aktes. Wir befinden uns im Zimmer Cäsars. Dieser bedauert in einem Monologe sein gespanntes Verhältnis zum römischen Senat, das ihn in den Augen der Welt zum Feinde des Vaterlandes stempele. Plötzlich tritt Sceva herein, beladen mit einem umfangreichen Packen, welches ihm, wie er sagt, draussen von einigen Leuten für Cäsar übergeben worden sei. Bei der Öffnung entdeckt man darin Kleopatra verborgen, die Schutz erflehend Cäsar zu Füssen sinkt. Ergriffen von ihrer Schönheit hebt Cäsar zum Ärger Scevas, der eine Kupplerin vor sich zu haben glaubt, die Bittstellerin auf und verspricht ihr seine Hülfe. Es folgt schliesslich eine Liebeserklärung, und die Scene endigt ähnlich wie in der Bearbeitung.

Diese burleske, durch die erregten Zwischenreden des gekränkten Sceva äusserst komisch wirkende Scene, die dem Geschmacke des Fletcher'schen Publikums vollkommen angemessen war, musste dem Bearbeiter aus verschiedenen Gründen widerstreben; eine Umgestaltung war unumgänglich geboten. Cibber hilft sich in nicht ungeschickter Weise, indem

er Cäsar bereits bei der Zusammenkunft mit Ptolemäus (vgl. Akt II, Scene 4) diesem den Befehl erteilen lässt, Kleopatra unverzüglich in ihre Herrscherrechte einzusetzen und damit natürlich aus der Gefangenschaft zu befreien. Dass der König diesem Befehle nachgekommen ist, beweist der Bericht des Antonius über seine Audienz bei Kleopatra. Die Königin ist in Caesar in Egypt somit der Notwendigkeit enthoben, eine List gebrauchen zu müssen, um zu Cäsar zu gelangen.

Akt IV. *Scene 1.* Ptolemäus klagt dem Achoreus sein doppeltes Missgeschick: nicht genug, dass die Ermordung des Pompejus die erhofften Vorteile nicht gebracht habe, sei jetzt auch noch Kleopatra mit Cäsar ein Herz und eine Seele. Der König bereut es bitter, auf die warnenden Worte des Priesters nicht gehört zu haben. Achoreus sucht ihn zu trösten und rät, Cäsars Zorn durch Auslieferung der Anstifter des Verbrechens zu besänftigen. Mit dem Versprechen, für den König bei Cäsar Fürsprache einlegen zu wollen, und mit eindringlicher Ermahnung zur Festigkeit gegenüber den Einflüsterungen der Ratgeber geht Achoreus, da Photinus und Achillas erscheinen. Ptolemäus empfängt die beiden mit bitteren Vorwürfen und fragt sie unwillig, weshalb sie sich nicht aus freien Stücken Cäsar überliefert hätten. Sie erwidern, als ihren Richter könnten sie nur ihren König anerkennen; auf Cäsars Gnade müssten sie verzichten. Sie berichten sodann, dass Septimius im Gefängnisse Selbstmord verübt habe, und schildern ferner das zügellose Treiben der Römer in Alexandrien. Besonders die ausführlichen Schilderungen, die Photinus in wohlberechneter Absicht von dem Liebesleben Cäsars und Kleopatras giebt, versetzen den König in masslose Wut ob seiner Ohnmacht, sich zu rächen. Dies hat Photinus bezweckt; derselbe entwickelt nunmehr einen wohldurchdachten Plan zur Beseitigung des verhassten Eroberers: Einige für das Vorhaben gewonnene Leute aus dem Gefolge der Cornelia sollen eine Audienz bei Cäsar nachsuchen und denselben bei dieser Gelegenheit niederstechen; sofort sollen nun aus einem unter der Stadt befindlichen, den Römern unbekannten Gewölbe verborgene Truppen hervorbrechen und

den Handstreich vollenden. Bereitwilligst giebt Ptolemäus seine Zustimmung.

Cibber hat diese Scene in freier Weise aus verschiedenen Stellen des Originals kombiniert. In The False One III, 1 macht Ptolemäus ebenfalls dem Photinus Vorwürfe wegen des Misslingens ihrer Pläne. Achoreus schlägt dann vor, Cäsar zum Schiedsrichter in den Thronstreitigkeiten zu erwählen. Trotz Photinus' Protest giebt der König dem Priester unbeschränkte Vollmacht zur Einleitung der Verhandlungen. In der 3. Scene desselben Aktes erblicken wir den König abermals im Gespräche mit seinen Ratgebern. Ptolemäus besteht trotz allgemeinen Abratens auf seinem Vorhaben, Cäsar in einer glänzenden Veranstaltung den Reichtum Ägyptens vor Augen zu führen und dadurch die gefährliche Schönheit der Kleopatra in Schatten zu stellen. Die folgende, letzte Scene des Aktes bringt diese Veranstaltung, welche beim Bearbeiter in Wegfall kommt. Anfangs verläuft alles nach des Königs Wunsch. Cäsar, in staunendes Anschauen versunken, würdigt seine Geliebte keines Blickes; bald jedoch regt sich bei ihm die Habgier; er wünscht die reichen Schätze im Besitze Roms zu sehen. Den Schluss bildet ein reizendes Maskenspiel, das die segenspendende Kraft des Nils feiert. — Am Beginn des 4. Aktes sehen wir wiederum den König und seine drei Berater in eifriger Unterhaltung. Ptolemäus sieht den grossen Fehler ein, den er begangen, und wird ernstlich um seinen Thron besorgt, da er fürchtet, dass Cäsar in seiner einmal rege gewordenen Begierde schonungslos vorgehen werde. Achoreus weiss in diesem Falle keinen anderen Rat, als die Götter um Hülfe anzuflehen. Unter solchen Umständen haben Photinus und Achillas leichtes Spiel. Ptolemäus erklärt sich mit allem, was sie beschliessen würden, einverstanden. Von einem Plane zur Ermordung Cäsars, wie bei Cibber, desgleichen von einem unterirdischen Gewölbe erwähnt das Original nichts. Überhaupt erfahren wir an dieser Stelle noch nicht, was die beiden Ratgeber eigentlich im Schilde führen.

Cibbers freie Erfindung ist der Selbstmord des Septimius, den Achillas in Caesar in Egyt IV, 1 mitteilt; in The False One, wo der römische Freigelassene hauptsächlich das humo-

ristische Element vertritt, begegnet er uns noch mehrfach, bis er schliesslich (Akt V, Sc. 4) auf Befehl Cäsars gehenkt wird.

Scene 2. Der Schauplatz ist eine abseits vom Getriebe der Stadt gelegene, romantische Gegend, in welche sich Cäsar und Kleopatra zurückgezogen haben, um ungestört ihrer Liebe leben zu können. Die Anmut jener Gegend hat bereits in der vorigen Scene Photinus mit lebhaften Farben geschildert (vgl. C. i. E. IV, 1, S. 49, Z. 7 ff.):

> The scene selected for their amorous rites,
> Is now that bower, she terms the Paphian court,
> Herself the Venus there! the ambient lake,
> Which from a thousand gurgling fountains flows,
> A stately train of silver swans surround,
> Like naval scouts to guard their citadel! etc.

In dieser lieblichen Umgebung erblicken wir die beiden Liebenden „*sitting at a banquet, attended all by Women*". Cäsar liest mit nachdenklicher Miene Briefe. Auf Kleopatras besorgte Frage nach dem Grunde seiner Niedergeschlagenheit entgegnet er, es sei die Furcht vor einer baldigen Trennung von der Geliebten, die ihn so traurig stimme; soeben sei ihm die Nachricht zugegangen, dass seine Feinde eine neue Truppenmacht gesammelt hätten, um Rache für Pharsalus zu nehmen. Die Königin sucht den Missgestimmten auf andere Gedanken zu bringen, indem sie geschickt auf Antonius' Liebe zu ihr zu sprechen kommt. Ihren Zweck, Cäsars Eifersucht rege zu machen, erreicht sie jedoch nicht. Verletzt durch die Gleichgültigkeit des Geliebten, wirft sie ihm Mangel an Liebe vor. Cäsar erwidert ruhig und entschieden, jeglicher Argwohn gegen Freund und Geliebte sei ihm fremd; wo er liebe, vertraue er auch. Beschämt bittet Kleopatra um Verzeihung, die ihr gern gewährt wird. Das trauliche Zusammensein der beiden stört plötzlich Antonius durch die Unglücksbotschaft, die Führer der Legionen, unzufrieden mit Cäsars unthätigem Leben, hätten sich empört und verweigerten den weiteren Kriegsdienst. Unverzüglich bricht Cäsar auf, um den Aufstand zu bewältigen. — Kleopatra, welche Cäsar beim Erscheinen Antons beiseite geführt hatte, tritt jetzt wieder auf und ist höchst überrascht, anstatt ihres Liebhabers den

Antonius vorzufinden. Zugleich ist sie beleidigt, weil Cäsar ohne Abschied gegangen ist; in bitteren, leidenschaftlichen Worten macht sich ihre gekränkte Eitelkeit Luft, bis nach langen, vergeblichen Versuchen endlich Antonius zu Worte kommt und durch Mitteilung des Vorgefallenen die Aufgeregte beruhigt. Kleopatras Bedenken hinsichtlich des glücklichen Gelingens von Cäsars Vorhaben zerstreut Antonius durch den Hinweis auf Cäsars machtvolle Persönlichkeit. Die Königin dankt dem Antonius und bedauert, ihm seine Freundestreue nicht gebührend lohnen zu können. Doch hiermit hat sie die wunde Stelle in seinem Herzen berührt; unter einem Ausbruche der Verzweiflung über seine unglückliche Liebe geht Anton. Kleopatra, allein, schätzt sich glücklich, mit Cäsars Liebe zugleich Macht und ewigen Ruhm erlangt zu haben.

Im grossen und ganzen hat Cibber in dieser Scene seine Selbständigkeit gewahrt, wenn auch manche Punkte auf die Vorlage hindeuten. Hauptsächlich in der Charakterschilderung, vor allem wieder Cäsars, geht der Bearbeiter seine eigenen Wege. — Die beiden kurzen Episoden der 2. Scene, in denen sich Kleopatras verletzte Eitelkeit zeigt, haben ihr Vorbild in The False One IV, 2. Die Königin beklagt sich hier bitter über Cäsar, der ihrer Liebe elende Edelsteine vorgezogen habe. Als Cäsar dann erscheint, wirft sie ihm in gereizten Worten sein unwürdiges Benehmen vor und verzichtet auf seine Liebe. Obwohl Cäsar sich tief demütigt, um ihre Verzeihung zu erlangen, erfolgt nicht, wie bei Cibber, die sofortige Versöhnung; dieselbe findet erst viel später statt.

Das Liebesleben Cäsars ist im Originaldrama bei weitem nicht so ausführlich geschildert, wie in der Bearbeitung. Wohl aber findet die berechtigte Entrüstung des römischen Heeres über die Pflichtvergessenheit seines Oberfeldherrn einen nicht minder deutlichen Ausdruck als bei Cibber. Zwar ist von offenem Aufruhr der Legionen nicht die Rede, aber eine Reihe für Cäsar nicht gerade schmeichelhafter Äusserungen zeigt die hochgradige Unzufriedenheit bei Offizieren wie Soldaten. Bereits in der 2. Scene des 3. Aktes lässt Fletcher den Dolabella folgendermassen klagen:

Nay, there's no rousing him: he is bewitch'd, sure.
His noble blood crudled, and cold within him;
Grown now a woman's warrior.

worauf Sceva in seiner drastischen Weise antwortet:

And a tall one;
Studies her fortifications, and her breaches,
And how he may advance his ram to batter
The bulwark of her chastity.

Ähnliche Empfindungen sprechen aus den Reden der drei lahmen Soldaten, die sich bitter darüber beschweren, dass Cäsar, selbst im Wohlleben schwelgend, seiner Veteranen, die so oft ihr Leben für ihn eingesetzt, gänzlich vergesse. Schliesslich lässt Fletcher noch einmal, in der 2. Scene des 4. Aktes, den Sceva seinem General herbe Vorwürfe ins Gesicht schleudern, dass er nur dem Vergnügen lebe und in den Armen einer Buhlerin seine Pflicht versäume. Diese Worte seines Untergebenen bringen Cäsar zur Besinnung; er ermannt sich wie bei Cibber, zum sofortigen, energischen Handeln.

Akt V. *Scene 1.* Wir sind auf diese Scene bereits in IV, 2 in doppelter Weise vorbereitet; einmal durch die Meldung des Antonius, dass Decius im Palasthofe die Aufrührer zu beruhigen suche und dann durch Cäsars Erklärung, persönlich einschreiten zu wollen. Da im Originaldrama, wie erwähnt, eine offene Meuterei der Legionen überhaupt nicht stattfindet, so kann unsere Scene natürlich auch kein Vorbild in der Vorlage haben. Als einen entschieden glücklichen Gedanken müssen wir es bezeichnen, dass der Bearbeiter die kärglichen Andeutungen, die er bei Fletcher über die im Heere herrschende Missstimmung vorfand, zu einer hochdramatischen Scene umgestaltet und diese seinem ohnehin etwas handlungsarmen Stücke einverleibt hat. Bestärken mochte ihn in seiner Absicht die Erwägung, dass ihm hier Gelegenheit geboten war, die ganze siegende Macht der gewaltigen Persönlichkeit seines Helden in das glänzendste Licht zu rücken.

Die lebhaft bewegte Scene spielt im Hofe des Palastes, wo wir Decius im Kreise einer Anzahl Centurionen und niederer Offiziere erblicken, vergeblich bemüht, sie zu begütigen. Drohend verlangen alle das Ende des unseligen Bürgerkrieges; im Weigerungsfalle könnte Cäsar leicht durch die Hand seiner eigenen Soldaten ein ähnliches Los treffen wie den

Pompejus. Mitten in diesen Tumult tritt *„the dauntless and the dreadful Caesar“*, bewaffnet mit einem Speere, und fragt drohend, wer sich erkühnt habe, ihm Vorschriften machen zu wollen. Ein Centurio tritt vor und fordert den Feldherrn auf, der Menschheit endlich Ruhe zu geben. Mit den Worten: *„Repose be thine!“* sticht ihn Cäsar nieder. Dann wendet er sich zu den übrigen Meuterern, ihnen in eindringlicher Rede ihr kleinmütiges, schmachvolles Benehmen vorhaltend. Er erinnert sie an die ruhmreichen Siege, die sie zusammen erfochten, die Ehre, die sie erlangt hätten und der sie unwert seien; er schliesst mit den donnernden Worten:

Hence, from my sight, ye murm'ring heartless heard!
Ye undeservers of Pharsalian honour!
Such dastard spirits are unfit to follow
Where Caesar, and his fortune, leads the brave.
Hence, to your abject homes! there pine in corners!
There waste your winkling lamps of life away,
And leave your general to be singly glorious!

Die Wirkung ist eine überraschende: sämtliche Empörer fallen beschämt ihrem Feldherrn zu Füssen. Cäsar bauftragt den Decius mit der sorgfältigen Untersuchung der Sache. Plötzlich bemerkt er einen bei Pharsalus verwundeten Centurio und fragt den Krieger, was ihn zur Empörung bewogen habe. Auf die Antwort, es sei der Groll über Cäsars gebrochene Versprechungen gewesen, bittet Cäsar um Verzeihung und befieht dem Decius, dem tapferen Veteranen als Belohnung zehn Talente und das erste frei werdende Kohortenkommando zu geben. Die Scene schliesst mit einer begeisterten Huldigung der Soldaten für ihren Feldherrn.

Scene 2. Cornelia teilt dem Cäsar den Plan der Verschworenen (vgl. IV, 1) mit, den ihr soeben einer ihrer Diener enthüllt habe. Cäsar trifft sogleich seine Gegenmassregeln. Cornelias Bitte, die Asche des Pompejus an sich nehmen zu dürfen, gewährt er gern. Plötzlich eilt Antonius herbei mit der Nachricht, ein ägyptisches Heer unter Photinus und Achillas rücke heran. Cäsar bricht mit den Seinen zum Kampfe auf.

In dieser Scene hat der Bearbeiter, allerdings mit wesentlichen Änderungen, die 1. und 3. Scene des 5. Aktes der Vorlage verwertet. In The False One V, 1 erfahren

wir, ebenfalls durch Antonius, dass die Alexandriner unter Führung des Achillas und Photinus den Palast zu stürmen und Cäsar zu ermorden beabsichtigen. Von jener List, durch welche in Caesar in Egypt die Verschworenen ihren Anschlag bewerkstelligen wollen, ist nicht die Rede. Ein Gewölbe wird allerdings auch bei Fletcher erwähnt, jedoch in anderem Zusammenhange. In V, 3 giebt nämlich Septimius, der dem Photinus einen Streich spielen will, Cäsar den Rat, sich in einem geheimen, eine Meile jenseits der Stadt belegenen Keller zu verbergen, um bei dunkler Nacht zurückzukehren und die Ägyter zu überrumpeln. Cäsar zieht es jedoch vor, in offenem Kampfe seinen Feinden gegenüberzutreten.

Scene 3. Achoreus überreicht der Cornelia im Auftrage Cäsars die Urne mit Pompejus' Asche. Der Priester erzählt dabei, Cäsar habe die Urne umarmt, mit Thränen benetzt und einen Kuss darauf gedrückt. Plötzlich hört man Lärm; Achoreus entfernt sich, um nach der Ursache zu forschen, während Cornelia vor der geöffneten Urne in trübe Erinnerungen versunken zurückbleibt. Bald erscheint der Priester wieder mit der Kunde, die Römer seien von den Aufständischen auf die Insel Pharos zurückgedrängt worden, wo ihnen nur die Wahl zwischen dem Tode im Kampfe oder dem im Meere bleibe, wenn es ihnen nicht gelänge, die auf den Schiffen befindlichen Legionen zu erreichen.

Bei Fletcher erfahren wir den Ausbruch des Aufstandes in Akt V, Scene 2. Die Ägypter haben den Palast, in welchem sich Cäsar mit den Seinigen befindet, umstellt und rüsten sich zum Angriff. Cäsar sieht keinen anderen Ausweg, der Übermacht zu entrinnen, als den, den Palast und die umliegenden, mit reichen Schätzen gefüllten Magazine in Brand zu stecken. Er hofft, dass bei der entstehenden Verwirrung sich eine Gelegenheit bieten werde, aus der Stadt zu kommen und bis zu den Legionen durchzubrechen. In der That gelingt der Plan. Auch bei Cibber erreicht Cäsar nach erbittertem Kampfe auf dem Hafendamme seine Truppen. Der Bearbeiter verfährt, wie man sieht, historisch genauer.

Eine Abweichung vom Original zeigt die Bearbeitung noch insofern, als in der letzteren Ptolemäus selbst sich an die Spitze des Aufstandes stellt, während er demselben bei

Fletcher gänzlich fernsteht und sogar den Kampf im Gefolge Cäsars mitmacht.

Scene 4. Wir kommen zur Schlussscene. Ptolemäus hat nach Cäsars Flucht aus Alexandrien sogleich seine Schwester gefangen nehmen lassen. Scene 4 zeigt uns die Geschwister in einem längeren Gespräche begriffen. Während der König der Gefangenen durch beissenden Spott das Veränderte ihrer Lage möglichst fühlbar zu machen sucht, bleibt Kleopatra ruhig und zuversichtlich. Die Unterhaltung erleidet plötzlich eine unerwartete Unterbrechung durch das Erscheinen eines Wächters, der atemlos meldet, Pharos stehe in Flammen. Gleich darauf stürzt von der anderen Seite Photinus in grösster Aufregung herein. Er bittet den König dringend, sich schleunigst in Sicherheit zu bringen, da alles verloren sei, und schildert auf Ptolemäus ängstliche Frage ausführlich den berühmten Kampf auf dem Damme, der Pharos mit dem Festlande verbindet. Cibber begeht hier abermals den bereits oben gerügten Fehler, durch langatmige Schilderungen den Gang der vorwärts drängenden Handlung aufzuhalten. Ausserdem verrät diese Stelle eine grosse Gedankenlosigkeit des Dichters; denn es ist doch im höchsten Grade unwahrscheinlich, dass Photinus, der eine mögliche Rettung nur noch in schleunigster Flucht erblickt, die kostbare Zeit durch eine derartige lange Erzählung vergeuden sollte! Nachdem nun der König alle Einzelheiten des Gefechtes haarklein erfahren und nachdem er noch einen vermittelnden Vorschlag seiner Schwester höhnisch zurückgewiesen hat, begiebt er sich endlich mit seinem Berater auf die Flucht. Kleopatra, allein, bedauert in längerem Selbstgespräche ihres Bruders unedles Benehmen, das sie bisher für eine Folge von Photinus' verderblichem Einflusse gchalten, jetzt aber als einen Ausfluss schlechten Charakters erkannt habe. Gleich darauf kommt Antonius und verkündet, dass der Aufstand gedämpft und Ptolemäus, Photinus und Achillas tot seien; Cäsar habe Kleopatra soeben zur Königin proklamiert. Jetzt erscheint Cäsar, Kleopatra eilt in seine Arme. Während die Liebenden noch in der Freude des Wiedersehens schwelgen, eilt Decius herbei mit der Kunde, das Volk umschwärme den Palast und wolle seine Königin sehen.

Hiermit hätte billiger Weise die Tragödie schliessen sollen; und in der That schliesst das Originaldrama so. Cibber jedoch glaubte den Zuschauer noch mit einer Zugabe erfreuen zu müssen. Zu den Versammelten tritt nämlich plötzlich noch Cornelia. In langer Rede bittet sie Cäsar, seines Versprechens zu gedenken und sie nun, da Pompejus gerächt sei, in die Heimat zu entlassen; sie warnt ihn dann vor der Zukunft, denn nicht lange werde Rom Cäsars Herrschaft ertragen und sich bald erheben; sie ermahnt ihn deshalb zum Frieden. Cäsar entgegnet, er glaube, dass seine Eroberungen von den Göttern gewollt seien; auch er sei ein Beschützer der Gesetze und könne seine Waffen nicht für gesetzwidrig halten, bevor nicht die Götter ihn verliessen.

Die ganze Scene ist eine ziemlich getreue Nachahmung der entsprechenden Scene von The False One. Auch diese Scene wird eingeleitet durch einen ähnlichen Dialog, in welchem jedoch für Ptolemäus, der ja bei Fletcher sich im Gefolge Cäsars befindet, Photinus eintritt. Dieser erklärt der Königin seine heisse Liebe, wird von ihr jedoch mit tiefster Verachtung in seine Schranken verwiesen. Das Gespräch erfährt, wie bei Cibber, ein plötzliches Ende. Achillas erscheint mit Soldaten, welche den Leichnam des Ptolemäus hereinbringen. Der König hat, wie Achillas berichtet, bei der Flucht der Römer aus dem brennenden Palaste nicht schnell genug folgen können und ist von den Verfolgern zu Tode getreten worden. Einzuschalten ist hier, dass der Bearbeiter sich in Bezug auf Ptolemäus' Ende eine sachliche Änderung erlaubt, indem er den König beim Sinken eines überladenen Schiffes ertrinken lässt. Während noch Photinus seine Befriedigung über die günstige Wendung der Dinge äussert, hört man plötzlich Lärm. Die Ägypter fliehen, verfolgt von dem gleich darauf erscheinenden Cäsar und dessen Feldherren. Nach kurzer Zeit kehren sie zurück mit den Häuptern der ägyptischen Führer. Cäsar wendet sich nun zur Kleopatra und trägt ihr die Krone Ägyptens an. Hiermit schliesst das Drama, weit angemessener und wirkungsvoller als die Bearbeitung.

II. Charaktere.

Bei der vergleichenden Betrachtung der Charaktere werden wir zunächst die drei Hauptpersonen Ptolemäus, Cäsar und Kleopatra eingehend behandeln. Ein vierter Abschnitt wird dann das Bemerkenswerte hinsichtlich der Nebenpersonen enthalten.

1. Ptolemäus.

Wenn wir mit Ptolemäus beginnen, so geschieht dies in der Erwägung, dass allein der Charakter des Ägypterkönigs, sowohl bei dem Fletcher'schen wie bei dem Cibber'schen Stücke, die Bezeichnung alsTragödie rechtfertigen könnte. Da hiernach Ptolemäus der eigentliche Held ist, so erscheint es allerdings befremdlich, dass die Dichter ihre Dramen nicht nach ihm benannt haben. Was Fletcher bewogen haben mag, sein Stück „The False One" zu nennen, wissen wir nicht; man kann auch im Zweifel sein, welche der Personen mit dem Titel gemeint ist. Dass Ptolemäus gemeint sei, ist nicht wahrscheinlich; viel näher liegt es, an Kleopatra zu denken, eine Ansicht, zu welcher auch Ward hinneigt[1]). Wenn Cibber sein Trauerspiel „Caesar in Egypt" betitelte, so werden ihn dabei vermutlich Gründe rein äusserlicher Natur geleitet haben; der Name Cäsar war eben dem grossen Publikum ohne Weiteres bekannt.

Wenn wir also den Ptolemäus als Hauptperson beider Tragödien annehmen, so drängt sich bei einer vergleichenden Charakteristik von selbst die Frage auf: Hat der Charakter des Helden tragische Entwickelung?

Aristoteles schreibt in seiner Poetik vor, dass die Charaktere der Helden, um Teilnahme zu erwecken, aus böse

[1]) „I am at a loss to see what justifies the title of the play; but I presume it must have reference in a general way to the wiles of the Serpent of old Nile, and not to any other of the characters of the drama, though Septimius might be held to have a good claim to the title." (Ward, A Hist. of Engl. Dram. Litt., II, 223.)

und gut gemischt sein müssen. Wenn auch die Definition des Tragischen, wie sie der grosse griechische Philosoph giebt, bei dem uns Modernen vorliegenden Material bei weitem nicht mehr ausreicht, so gilt doch der citierte Satz, auf die veränderten Verhältnisse unserer Bühne angewandt, noch heute. Der tragische Held darf daher weder ein ganz tugendhafter Mensch noch ein völliger Bösewicht sein; denn das gänzlich unverschuldete Unglück eines rechtschaffenen Mannes, sagt Aristoteles, ist grässlich und deshalb untragisch; noch untauglicher zum tragischen Helden ist ein ganz Lasterhafter, denn sein Schicksal kann in uns kein Mitgefühl erregen und läuft daher ebenfalls der Absicht der Tragödie zuwider[1]).

Betrachten wir nun von diesen Gesichtspunkten aus den Charakter des Ptolemäus und sehen wir zunächst, wie Fletcher den Ägypterkönig zeichnet.

Wenn Ward[2]) sagt: „The feeble King, between his wise counsellor Achoreus and his evil genius the eunuch Photinus, brings his doom upon himself by his cowardly policy of dishonesty and craft, while the murder of Pompeius deprives him of all our sympathy at the outset", so ist dies ein etwas zu hartes Urteil. Der hervorstechendste Zug im Charakter des Ptolemäus ist seine Herrschsucht, die ihn den letzten Willen seines toten Vaters missachten und seine Schwester ihrer Thronrechte berauben lässt. Unterstützt wird er dabei von seinen Ratgebern Photinus und Achillas, die ihm beständig das schreckliche Unglück vor Augen halten, das bisher aus einer Teilung der Herrschaft stets entsprungen sei. Der verderbliche Einfluss jener Ratgeber ist es auch, der den König bald zur Zustimmung zu dem frevelhaften Mordanschlage gegen Pompejus bewegt; die mahnenden Worte des Achoreus verhallen wirkungslos vor der Übermacht der Gegenpartei. Der Mord des Pompejus ist die grosse Schuld, die der König auf sich ladet. Ptolemäus war, wie aus einer Äusserung der Kleopatra in Caesar in Egypt I. 2. hervorgeht, jünger als seine Schwester; diese selbst zählte, als sich

[1]) Vgl. Lessing, Hamburgische Dramaturgie, Stück 74—82; — Freytag, Technik des Dramas, 6. Aufl., Kap. IV. — Bulthaupt, Dramaturgie der Klassiker, 2. Aufl., Bd. I, S. 308—321.

[2]) A. a. O. II, 223.

jene Ereignisse in Alexandrien abspielten, 21 Jahre. Ist es wunderbar, dass ein so junger, unerfahrener Mensch, wie Ptolemäus es demnach war, den lockenden, seiner Eitelkeit schmeichelnden Einflüsterungen zweier weltkundiger Berater so leicht Gehör schenkt? Cäsar selbst nimmt denn auch Rücksicht auf die Jugend und Unerfahrenheit des Königs und sieht ab von der ihm von Rechtswegen gebührenden Strafe. Überhaupt bestrebt sich der Dichter von jetzt an, seinem Helden die verscherzte Sympathie des Zuschauers wieder zu gewinnen. Als der Aufstand unter den Alexandrinern ausbricht, da erscheint der König bei Cäsar mit der Versicherung, er habe mit den Rebellen nichts gemein, und bietet zum Beweise seiner aufrichtigen Gesinnung und als Sühne für den gemordeten Pompejus sein Leben dar. Bei dem dann folgenden Kampfe, an welchem Ptolemäus auf Seiten der Römer teilnimmt, geht er elendiglich zu Grunde, indem er auf der Flucht von seinen eigenen Unterthanen zu Tode getreten wird. So sühnt er seine schwere Schuld, die Hinmordung seines Wohlthäters. Sein Untergang stellt sich als dramatisch notwendig dar, und doch vollzieht er sich unter Umständen, die das regste Mitgefühl des Zuschauers wach zu rufen geeignet sind.

Zu einem anderen Resultate führt die Betrachtung des Ptolemäus in Caesar in Egypt. Auch hier tritt uns der König entgegen als ein herrschsüchtiger, unentschlossener, wankelmütiger Jüngling, der sich in gleicher Weise wie in The False One aufs schwerste vergeht. Beachtenswert ist jedoch ein vom Bearbeiter frei hinzufügtes Moment. Cibber macht nämlich den Ptolemäus auch zum Schuldner Cäsars. Während der Beratung in der Eingangsscene erwähnt der König, dass er auch dem Cäsar zu Danke verpflichtet sei, da dieser ihm einst aus seinem Privatvermögen tausend Talente geliehen habe. Dies Moment hat der Bearbeiter in das Stück offenbar in der Absicht hineingetragen, für den Helden die Schwierigkeit der Situation zu erhöhen und so seinen Entschluss in milderem Lichte erscheinen zu lassen. In auffälligem Kontrast zu diesem Bestreben des Dichters steht jedoch der ganze weitere Verlauf der Handlung. Im Gegensatz zu Fletscher versäumt der Bearbeiter alles, was uns mit dem

verblendeten Könige wieder einigermassen aussöhnen könnte; vielmehr bestrebt er sich nach Kräften, auch den letzten Rest unserer Sympathie noch zu ertöten. Wenn Ptolemäus unbedenklich zum zweiten Male seine Hand zu einem Mordanschlage bietet, um den ihm hinderlichen Cäsar, trotzdem sich dieser in jeder Weise edel ihm gegenüber benommen, aus dem Wege zu räumen, so kann das nur unseren Abscheu erwecken. Dieser Abscheu wird noch vermehrt durch des Königs herzloses Benehmen seiner Schwester gegenüber, welche er nach Cäsars Flucht in Akt V, Sc. 4 sogleich gefangen nimmt, um die Wehrlose dann in den beleidigendsten Ausdrücken zu verhöhnen. Weshalb Cibber in so weitgehender Weise vom Original abgewichen ist, ist schwer zu sagen. Falls er durch seine Änderung den tragischen Konflikt zu verstärken glaubte, hat er einen argen Missgriff gethan. Oder wollte er vielleicht den Charakter des Cäsar durch den Kontrast in ein um so vorteilhafteres Licht setzen? Dies ist nicht unwahrscheinlich; auf jeden Fall aber hat der Bearbeiter den Zweck der Tragödie gänzlich verfehlt. Denn das Schicksal eines so verworfenen Menschen, wie Ptolemäus es nach Cibbers Schilderung ist, ruft in uns wohl Befriedigung, aber schwerlich andere Empfindungen hervor.

2. Cäsar.

Während der Bearbeiter den Charakter des Ptolemäus in nachteiligem Sinne umgestaltet hat, verfolgt er bei der Schilderung Cäsars die umgekehrte Tendenz.

Mit Recht bemerkt Ward[1]) über den Cäsar Fletchers: „His passion for Cleopatra is not in any way harmonised with his greatness, or on the other hand represented as an aberration". Ähnlich sagt Moriz Rapp in seinen „Studien über das englische Theater" über The False One, dass der Stoff des Stückes im Sinne Shakespeares nicht der dankbarste gewesen sei, „denn Cäsar verliebt zu schildern, hat jener nicht gewagt". Dieselbe Empfindung wie Ward muss schon Cibber gehabt haben, denn er beginnt den Epilog folgendermassen:

> Was it not bold, from stated rules to rove,
> And make the Tragic Muse commode to love?
> To shew victorious Caesar turn'd gallant?

[1]) A. a. O. II, 224.

In der ganzen Tragödie zeigt sich das unverkennbare Bestreben des Bearbeiters, die auffällige Disharmonie im Charakter des Fletcher'schen Cäsar nach Möglichkeit abzuschwächen.

In beiden Dramen ist Cäsars übertriebene Liebelei, die den sonst so thatkräftigen Mann seine Pflichten gänzlich vergessen lässt, unverantwortlich und schlecht in Einklang zu bringen mit seiner Feldherrngrösse. Bei Cibber ist dies der einzige Fehler Cäsars, während demselben bei Fletcher noch eine Reihe hässlicher Züge anhaften und seinen Charakter unbedeutend und kleinlich erscheinen lassen. Unwürdig ist sein Benehmen in der grossen Huldigungsscene (T. F. O. III, 4), wo die Pracht der aufgestapelten Schätze Ägyptens seine Habgier rege macht; wie sehr dies Gefühl der Habsucht ihn beherrscht, zeigen seine Worte:

> The wonder of this wealth so troubles me,
> I am not well: Good night!

Er vergisst darüber momentan sogar seine Geliebte, denn er geht ohne ein Wort des Abschiedes. Ganz unbegreiflich aber ist es, dass der stolze Cäsar sich dazu hinreissen lässt, die beleidigte und allen seinen Bitten und Befehlen nur starren Trotz entgegensetzende Kleopatra fussfällig um Verzeihung zu bitten. Als auch dieses Mittel fruchtlos bleibt und die Königin mit kalt abweisenden Worten unversöhnt das Zimmer verlässt, da ruft er noch leidenschaftlich aus:

> She mocks me too! I will enjoy her beauty;
> I will not be denied; I'll force my longing!
> . . . . . .
> By Heaven she is a miracle! I must use
> A handsome way to win —

Cibber hat nicht nur den Charakter seines Cäsar dieser unschönen Züge entkleidet, sondern er bemüht sich auch bei jeder Gelegenheit, den Edelmut und die Grossherzigkeit seines Helden hervorzuheben und Cäsars Leidenschaft für Kleopatra vom rein menschlichen Standpunkte zu erklären und zu entschuldigen. Er schildert den bestrickenden, unwiderstehlichen Zauber, den die schöne Ägypterin auf jeden, der ihr naht ausübt. Die im Originaldrama fehlende, von Cibber fre, hinzugefügte Liebe des Antonius zu Kleopatra, ferner die Einführung der unglücklichen Cornelia haben ausschliesslich den Zweck, Cäsars glänzende Charaktereigenschaften in das

gehörige Licht zu rücken. Das Geständnis Anton's (II. 3), er habe durch seine Neigung zur Königin sich des Treubruches gegen Cäsar schuldig gemacht, zeigt uns den Cäsar als grossmütig verzeihenden Freund; ja, er treibt die Grossmut so weit, zu Gunsten des Antonius verzichten zu wollen. Die Versuche Kleopatras, Cäsars Eifersucht zu erregen (IV. 2), scheitern an seinem unbegrenzten Vertrauen auf Freund und Geliebte; bezeichnend ist seine Antwort:

Why should I either doubt my friend, or wrong
My Cleopatra? Where I love, I trust!
A gen'rous flame's the vigour of the soul!
But shamefac'd jealousy is mean desire!
Where once suspicion enters, Caesar's love
Must leave the banquet to the next invited!

Auch Cäsars äussere Erscheinung wird vom Dichter als höchst imponierend geschildert; die Wirkung seines Blickes lässt er den Anton mit der des Medusenhauptes vergleichen (IV. 2):

This cloud will pass; let but his view confront them,
This piercing eye like the Gorgonian shield,
Shall turn this big-mouth'd monster into stone!

Als er den rebellischen Centurionen gegenübertritt und ihnen mit donnernden Worten ihr kleinmütiges Benehmen vorhält, da wagt keiner der erst so streitlustigen Empörer auch nur ein Wort der Erwiderung; ihre Verfassung zeigen uns Decius' Worte:

O mighty Caesar! see thy prostrate bands
Confus'd, and suppliant at thy feet for pardon!
O calm thy dreadful brow! thy Decius kneels!

An dieser Stelle sei eine kurze Bemerkung eingeschaltet. Wenn Cibber, entgegen der Vorlage, den Cäsar auf offener Bühne den Meuterern gegenübertreten lässt, so ging er dabei von richtigen Erwägungen aus. Er hatte offenbar die Empfindung, dass die Versöhnung zwischen Feldherr und Heer sich notwendig vor den Augen des Zuschauers vollziehen müsse. Denn in The False One ist, nachdem an drei Stellen die Unzufriedenheit der Soldaten mit ihrem General deutlich zum Ausdruck gebracht worden, das Einvernehmen ganz plötzlich und unmotiviert; und Fletchers Cäsar ist durchaus nicht derartig geschildert, dass dem Zuschauer die plötzliche Wendung als selbstverständlich erscheinen könnte; sie kommt vielmehr höchst überraschend.

Überblicken wir das in diesem Abschnitt Gesagte, so zeigt der Cäsar Cibbers, abgesehen von seiner menschlich leicht verständlichen Verirrung, eine Erhabenheit des Charakters, wie sie Fletcher „überhaupt kaum jemals imstande scheint zu zeichnen." (Ward II, 199.)

3. Kleopatra.

Von den Frauencharakteren Fletchers sagt Ward [1]), dass dem Dichter der Begriff weiblicher Reinheit gänzlich unbekannt zu sein scheine. Bereits 1660 beklagt der Kritiker Flecknoe in seinem „Discourse of the English Stage", dass (Beaumont und) Fletcher „seldom represent an honourable woman, without somewhat of Dol Common in her". Die einzigen bemerkenswerten Ausnahmen sind Amoret in dem Pastoraldrama „The Faithful Shepherdess" und vor allem die keusche und reine Arethusa in „Philaster", die sich würdig den edelsten Frauengestalten Shakespeares an die Seite stellen kann. Für die meisten anderen Dramen ist Coleridge's Urteil vollkommen zutreffend, dass „the female characters in the plays of Beaumont and Fletcher are, when of the light kind, not decent; when heroic, complete viragos" [2]).

Die Kleopatra in The False One hat vor der Mehrzahl der weiblichen Charaktere nichts voraus. Kurz, aber treffend charakterisiert sie Ward [3]) als „merely a cunning beauty scheming at any cost for her own ends". Die letzten Worte sind besonders wichtig; zur Erreichung ihrer Ziele ist ihr jedes Mittel recht, giebt es kein Bedenken; selbst das Opfer ihrer weiblichen Ehre ist ihr nicht zu hoch, wie ihre Worte am Schluss des ersten Aktes zeigen:

„Though I purchase
„His (sc. Caesar's) grace with loss of my virginity,
„It skills not, if it bring home majesty."

Kleopatra wird von Fletcher als ein Weib von aussergewöhnlicher Schönheit geschildert, der selbst die Feinde ihre Bewunderung nicht versagen können. Sie ist sich auch ihrer

---

[1]) a. a. O. II, 243.

[2]) Coleridge, Lectures and Notes on Shakespeare and other English Poets, London 1885, S. 277.

[3]) a. a O. II, 224.

körperlichen Reize wohl bewusst und sucht sie bei jeder Gelegenheit zur vollen Geltung zu bringen. Die Schönheit und nicht minder die listige Verschlagenheit seiner Schwester lassen sie dem Ptolemäus gefährlich erscheinen, weshalb er sie in strenger Haft hält, um jede Berührung mit Cäsar zu vermeiden. Diese Gefangenschaft, welche Kleopatra unverdienter Weise erleidet, da sie nach dem Willen ihres verstorbenen Vaters an der Herrschaft Teil haben soll, ist der einzige Umstand, der sich zur Entschuldigung ihres unweiblichen Benehmens anführen liesse. Die Art und Weise, wie sie trotz strengster Überwachung doch zu Cäsar zu gelangen weiss, ist zwar originell, aber unziemlich, und man kann füglich Kleopatra einer bei Fletcher, auch in ernsten Dramen, ausserordentlich beliebten Charakterspezies, von Ward[1]) „devoted woman“ benannt, zurechnen.

Im allgemeinen finden sich die Hauptzüge im Charakter der Fletcher'schen Kleopatra in „Caesar in Egypt“ wieder, doch zeigt der Bearbeiter — wir haben hier dieselbe Erscheinung, die wir bereits bei der Charakterschilderung Cäsars zu beobachten Gelegenheit fanden — das Bestreben, die Ägypterin auf ein höheres sittliches Niveau zu erheben. Natürlich konnte der Bearbeiter die Königin nicht zu einem engelreinen Wesen umschaffen; dies verbot einmal die Rücksicht auf die historische Wahrheit und andererseits die ganze Entwickelung der Handlung, in welcher die leidenschaftliche, sinnliche Verbindung Cäsars mit der schönen Ägypterkönigin einen der Hauptfaktoren bildet, die schliesslich zur Katastrophe führen.

Demnach können sich die Änderungen des Bearbeiters nur auf Kleinigkeiten beschränken. Auch bei Cibber ist Kleopatra das verschlagene, kühl berechnende, kokette Weib wie bei Fletcher, aber sie sucht sich doch wenigstens den Anschein weiblicher Würde und Zurückhaltung zu geben. Ihr warmes Eintreten für ihren Wohlthäter Pompejus und die Absendung des warnenden Briefes an den von Mörderhand bedrohten Feldherrn würde uns leicht zu ihren Gunsten einnehmen, wenn wir nicht gleich darauf aus ihrem eigenen

---

[1]) a. a. O. II, 245.

Munde die Beweggründe ihrer Handlungsweise erführen. Diese Gründe verraten eine Menschenkenntnis, die bei Kleopatras Jugend überraschen muss. Auf ihrer Dienerin erstaunte Frage, weshalb sie durch ihre offenkundige Unterstützung des Pompejus Cäsars Feindschaft geradezu herausgefordert habe, erwidert die Königin in überlegenem Ton:

Alas, my Charmion, thou'rt unskill'd in heroes!
Love there is born, but from superior virtue!
Think'st thou, a Caesar's soul can e'er be moved,
But by a heart, ambitious as his own?
As jealous, as tenacious of its glory?
Shou'd I, to serve his interest, injure Pompey,
His sword might spare, but honour wou'd despise me.
No! to deserve him, he shall find me grateful.
My just concern for Pompey, though his foe,
Demands his admiration, not resentment.
Soon is the lover lost, we fear to lose!

Die burleske Episode in The False One II. 3. vermeidet unser Bearbeiter. In direkten Gegensatz zur Vorlage stellt er sich, indem er seine Kleopatra bei ihrer Verhaftung (C. i. E. II. 3) ihrem Bruder erklären lässt, er hätte sich seine Wächter ersparen können; nie würde ihr weiblicher Stolz ihr gestattet haben, den ersten Schritt zur Annäherung an Cäsar zu thun. Von einem solchen Stolze ist bei Fletchers Kleopatra nichts zu spüren.

Als Meisterin der Verstellungskunst zeigt sich die Königin bei dem ersten Zusammentreffen mit Cäsar. Vortrefflich weiss sie dem stürmischen Werben Cäsars gegenüber die Zurückhaltende und Unwürdige zu spielen. Sie heuchelt Traurigkeit, weil sie die Reize, die Cäsar an ihr rühme, nicht wirklich besitze; denn welch ein erhebendes Gefühl müsse es sein, Kaiser und Könige werbend und huldigend vor sich knieen zu sehen; und wenn dann, fährt sie mit deutlicher Anspielung auf Cäsar fort, hinter der Menge dieser Fürsten auch eine lorbeerumkränzte Heldenstirn auftauchen sollte, dann würde sie, wie einst Venus dem Mars, unbedenklich sich jenem Helden in die Arme werfen; aber, schliesst sie resigniert:

For me the gods have no such hero found,
Unless my vanquish'd heart — might call him — Caesar!

Die schlau berechnete Rede verfehlt denn auch die gewünschte Wirkung nicht.

Eines an sich unbedeutenden Umstandes sei hier noch Erwähnung gethan, da er zeigt, wie sehr der Bearbeiter bemüht ist, das abstossende Bild, welches Fletcher vom Charakter der schönen Ägypterin entwirft, nach Kräften zu mildern. Wir erfahren nämlich in der 2. Scene des 1. Aktes, dass Kleopatra bereits vor mehreren Jahren, als sie mit ihrem entthronten Vater in Rom weilte, die Bekanntschaft Cäsars gemacht und sein Herz gewonnen hatte. Um ihr einen deutlichen Beweis seiner Liebe zu geben, hatte Cäsar damals seinen ganzen Einfluss aufgeboten, um den Senat dem vertriebenen Könige günstig zu stimmen, und hatte sogar aus seinen Privatmitteln tausend Talente zur Dämpfung des Aufstandes in Alexandrien zur Verfügung gestellt. Hiernach könnte man Kleopatras bereitwilliges Eingehen auf Cäsars Wünsche aus den Gefühlen der Freundschaft und Dankbarkeit erklären, während bei Fletcher die Triebfeder von Kleopatras Handeln einzig und allein die Rachsucht ist, das glühende Verlangen, für die erlittene Unbill an Ptolemäus Rache zu nehmen.

Zum Schluss sei noch bemerkt, dass auch Fletchers Kleopatra wenigstens einen rühmlichen Zug aufweist, der wegen des auffälligen Kontrastes mit ihrer sonstigen Charakterisierung befremdend wirkt. In T. F. O. V, 4 erbietet sich die Königin dem Photinus gegenüber, sie wolle, ungeachtet des ihr widerfahrenen Unrechtes, sich bei Cäsar für Ptolemäus und dessen Berater verwenden, ein Vorschlag, der freilich von Photinus mit Hohn zurückgewiesen wird. Es lag für den Bearbeiter nahe, diesen Zug zu benutzen. In der That lässt auch Cibber (C. i. E. V, 4), unter Anpassung an das veränderte Scenarium, Kleopatra ihrem Bruder das gleiche Anerbieten machen, und zwar mit demselben negativen Erfolge.

4. Kleinere Rollen.

Antonius und *Decius*. Decius ist in der Bearbeitung an die Stelle des Dolabella der Vorlage getreten. Abgesehen von der unwesentlichen Namensänderung, entspricht die Darstellung der beiden Freunde und Feldherren Cäsars bei Cibber der im Original. Sie sind in beiden Dramen ihrem General treu ergeben und stehen beim Aufstande der Soldaten fest zu

ihm. Die vom Bearbeiter eingeflochtene Leidenschaft Antons für Kleopatra hat wohl hauptsächlich den Zweck, beim Zuschauer Rührung zu erwecken.

Photinus und *Achillas.* Die beiden Ratgeber, die in eigennütziger Absicht den Ptolemäus bethören, sind es, die den König schliesslich ins Verderben stürzen. Besonders der erstere thut sich durch seine Gewissenlosigkeit hervor; er ist ein Mensch, der, immer unter dem Deckmantel der Vaterlandsliebe, zur Erreichung seiner Zwecke vor keinem Verbrechen zurückschreckt. Das Ziel, welches er bei Fletcher unablässig im Auge hat, ist die Erlangung der Königskrone. Er will zunächst die Römer vertreiben, dann auch den Ptolemäus beseitigen und sich schliesslich durch Vermählung mit Kleopatra in den Besitz des Thrones bringen. In seiner ganzen Verworfenheit zeigt er sich in The False One Akt V, Scene 4, wo er der Königin droht, sie den Lüsten seiner Leute preisgeben zu wollen, wenn sie sich seinen Wünschen nicht gefügig zeige. Von den eben genannten Plänen des Photinus findet sich in Caesar in Egypt nichts erwähnt. Cibber hat dem Charakter des Photinus viel von dem Abstossenden, das ihm bei Fletcher anhaftet, genommen. Immerhin bleibt eine Gestalt zurück, die nichts weniger als angenehm berührt. Sowohl Photinus wie sein Genosse Achillas finden zum Schluss ihren wohlverdienten Lohn.

Achoreus. Einen wohlthuenden Kontrast zu den vorigen bildet die sympathische Erscheinung des Isispriesters Achoreus. Als erfahrener Menschenkenner, wie seine richtige Beurteilung Cäsars beweist, sucht er dem Ptolemäus die verderblichen Folgen seiner Pläne vor Augen zu führen. Leider verhallen seine warnenden Worte im Cibber'schen Stück gänzlich wirkungslos, während in der Vorlage wenigstens das zweite Mal der König die eindringliche Mahnung des beredten Priesters beherzigt.

Septimius. Septimius wird in der Personenliste von The False One kurz charakterisiert als „*a revolted Roman Villain*". Fletcher hat in dem Mörder des Pompejus einen Schurken auf die Bühne gebracht, wie er verworfener kaum gedacht werden kann. Septimius erscheint als eine Art Faktotum des Photinus, für den er gegen klingenden Lohn jede

Schandthat zu vollbringen fähig ist. Im Auftrage seines Herrn ersticht er den Pompejus und ist bereit, auch den Cäsar umzubringen, um gleich darauf zu überlegen, ob es nicht ratsamer und einträglicher sei, dem Cäsar den gegen ihn geplanten Anschlag zu verraten. Er ist ein Meister der Heuchelei und Verstellungskunst, der Typus eines kriechenden, schmeichlerischen, gewissenlosen Höflings.

Man geht schwerlich fehl in der Annahme, dass Fletcher mit der Zeichnung des Septimius eine Anspielung auf Londoner Verhältnisse beabsichtigt habe. Solche Abenteurer gab es zu Fletchers Zeit am englischen Hofe in Menge. Man höre, wie Ward[1]) jene Zeit schildert: „It was an age of tyrants and their favourites; of evil counsellors and evil counsels; of pandars and minions; of cloaked vices and bedizened grossness; of blatant theories and systems; of the decay of principles and beliefs." Zweifellos haben wir in den Reden des Septimius eine Schilderung des damaligen, sittlich entarteten London zu erblicken; man vergleiche z. B. The False One Akt I, Scene 1, wo Septimius dem Achoreus ein neues Lied anpreist, dessen Inhalt sei

a catalogue
Of all the gamesters of the court and city,
Which lord lies with that lady, and what gallant
Sports with that merchant's wife; and does relate
Who sells her honour for a diamond.
Who for a tissue robe; whose husband 's jealous.
And who so kind, that, to share with his wife,
Will make the match himself: Harmless conceits,
Though fools say they are dangerous.

Bei Cibber ist Septimius lediglich ein früherer römischer Krieger, der, angeblich weil seine Verdienste von Pompejus nicht genügend gewürdigt worden seien, in Ägypten eine neue Heimat gesucht und gefunden und sich sogar bis zum „*counsellor*" des Königs aufgeschwungen hat. Von unauslöschlichem Hasse gegen Pompejus beseelt, übernimmt er mit Freuden die Beseitigung seines verhassten früheren Feldherrn. Weshalb der Bearbeiter bei der Darstellung des Septimius so viel gestrichen hat, darauf werden wir im nächsten Teile dieser Abhandlung zurückzukommen haben.

[1]) a. a. O. II, 248.

Sceva. Eine köstliche Figur hat Fletcher in der Person des *„free Speaker, also Captain“* Sceva geschaffen. Es finden sich in den Dramen Fletchers eine Reihe Charaktertypen, von denen uns der eine oder andere immer wieder entgegentritt. Eine solche stehende Figur, die „devoted woman“, haben wir in Kleopatra bereits kennen gelernt. Oliphant[1]) nennt ausserdem den „merry soldier“, den „blunt, honest man, also usually a soldier“, ferner „the virago“ und „the female monster of iniquity“. Ein solcher „blunt soldier“ ist Sceva, der in seiner derben, oft plumpen Offenheit einen wohlthuenden Gegensatz zu der schurkischen Gemeinheit des Septimius bildet. Von überwältigender Komik sind die Scenen, in welchen Sceva redend eingeführt wird. Ergötzlich ist z. B. in The False One Akt II, Scene 3 sein Benehmen, als er Kleopatra ihrem Versteck entsteigen sieht. Er glaubt einer gewöhnlichen Buhlerin zum Zutritt bei Cäsar verholfen zu haben und macht seinem Unmut darüber in drastischen Ausdrücken Luft:

A bawd grown in my old days?
Bawdry advanced upon my back? 'tis noble!
. . . . . .
. . . . . Thou damned woman,
Dost thou come hither with thy flourishes,
Thy flaunts, and faces, to abuse men's manners?
And am I made the instrument of bawdry?
I'll find a lover for you, one that shall hug you; etc.

Vergebens sucht Cäsar ihn von der Grundlosigkeit seines Verdachts zu überzeugen; erst ein energischer Befehl seines Feldherrn bringt den entrüsteten Kriegsmann zum Schweigen. — Der Bearbeiter hat die Rolle des Sceva ganz gestrichen.

Cornelia. Die unglückliche Gattin des Pompejus lässt Cibber, abweichend vom Originaldrama, handelnd auftreten. In The False One ist der Name der Cornelia nur einmal genannt; in der Eröffnungsscene des Stückes nämlich meldet Labienus dem Ptolemäus, dass Pompejus mit seiner Gattin und seinen Söhnen in Ägypten zu landen im Begriff sei.

---

[1]) E. F. Oliphant „The Works of Beaumont and Fletcher“, in Engl. Stud. XIV—XVI.

Was Cibber mit der Einführung der Cornelia bezweckte, darauf ist schon im ersten Teile bei der Vergleichung der Scenerien hingewiesen worden; vermutlich sollte in den betreffenden Scenen Cäsars edler Charakter möglichst hervorgehoben werden. Nicht ausgeschlossen ist auch, dass der Dichter durch diese Scenen, ähnlich wie durch die Einschiebung der leidenschaftlichen, ergreifenden Liebe des Antonius, eine gewisse Rührung bei den Zuschauern zu erzielen suchte. Leider verfällt Cornelia in ihren Zwiegesprächen mit Cäsar zu mehreren Malen in einen lehrhaften Ton, der dem Stücke nicht zum Vorteil gereicht.

Bei den übrigen Personen können wir uns auf den blossen Hinweis beschränken. *Labienus*, der Bote des Pompejus an Ptolemäus, und *Apollodorus*, der seiner Königin treu ergebene Wächter, fehlen bei Cibber. Kleopatras Dienerin *Charmion*, bei Fletcher *Eros*, ist ein naives, ihrer schönen Herrin herzlich zugethanes Geschöpf. In The False One sehen wir noch eine Schwester der Kleopatra, *Arsinoë* mit Namen. Sie ist das gerade Gegenteil der energischen, entschlossenen Königin; schüchtern, ängstlich, zurückhaltend, ist sie von hoher Bewunderung für die stolze Schwester erfüllt, der sie sich in jeder Hinsicht unbedingt unterordnet.

III. Sonstige Änderungen des Bearbeiters.

Wie alle Bearbeitungen aus damaliger Zeit, zeigt auch Cibbers Drama ein weitgehendes Streben nach Vereinfachung. Schon ein Blick in die Personenliste bestätigt diese Wahrnehmung. Ganz gestrichen sind von den Rollen des Originals Labienus, Appollodorus, Sceva, Arsinoë und die drei Personen des Maskenspiels; Dolabella ist durch Decius, Eros durch Charmion ersetzt, an die Stelle der „*three lame soldiers*" sind die zwei Centurionen getreten; neu hinzugekommen ist nur Cornelia. Bemerkenswert ist ferner die Beschränkung des Scenenwechsels. Während sich in The False One innerhalb der Akte der Schauplatz der Handlung 11 mal verändert, ist dies in Caesar in Egypt nur 4 mal der Fall. Doch ist dieser Umstand vielleicht auf rein äusserliche Ursachen zurückzuführen. Bekanntlich war die Bühne der Elisabethanischen Zeit eine höchst primitive, da man Kulissen, Dekorationen u. s. w. noch nicht anwendete und so der Phantasie des Zuschauers viel zumutete. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts jedoch war die Bühnentechnik schon so weit fortgeschritten, dass ein allzu häufiger Scenenwechsel mit Schwierigkeiten und Zeitverlust unvermeidlich verknüpft war.

Charakteristisch für unsere Bearbeitung ist das gänzliche Fehlen der komischen Scenen, das in den Anschauungen jener Zeit begründet ist. Bis zur Restauration pflegten fast alle Dichter in ihre Tragödien derartige Scenen einzufügen, vor allem Shakespeare, der sich in ihrer Anwendung als Meister zeigt. „Er trug hierin", sagt Mielck[1]), „nicht nur dem Geschmack des Volkes Rechnung, sondern that es auch mit feinem künstlerischen Verständnis in der Erwägung, dass die Aufregung und Spannung, in die der Verlauf tragischer Er-

[1]) Shakespeare-Jahrb. Bd. XXIV, S. 58—59.

eignisse auf der Bühne uns versetzt, manchmal durch Ruhepausen unterbrochen werden müsse, die durch ihren meist harmlosen und komischen Inhalt das Furchtbare der tragischen Entwickelung mildern, den tragischen Ernst dieses Furchtbaren aber durch den Kontrast um so schärfer hervorheben." Es ist natürlich, dass Fletcher, der wie kaum ein anderer seiner Zeitgenossen den Neigungen seines Publikums sich anpasste, es auch in diesem Punkte that. Doch muss man ihm den Vorwurf machen, dass er das richtige Mass nicht zu halten weiss, sodass seine Tragödien vielfach ihren Charakter als solche fast verlieren. „In Beaumont and Fletcher's tragedies", bemerkt Coleridge[1]), „the comic scenes are rarely so interfused amidst the tragic as to produce a unity of the tragic on the whole, without which the intermixture is a fault . . . . . Beaumont and Fletcher's serious plays or tragedies are complete hybrids, — neither fish nor flesh." Einen Beweis für die Richtigkeit dieser Behauptung des englischen Dichters liefert ein Blick auf unser The False One, von welchem mehr als ein Drittel den komischen Scenen eingeräumt ist. Wenn man denselben, besonders einigen der Septimius-Episoden, auch manche Züge von ursprünglichem, gesundem Humor zugestehen muss, so lenken sie doch infolge des breiten Raumes, den sie einnehmen, mehrfach das Interesse von der eigentlichen Handlung ab und wirken deshalb störend.

Als mit der Restauration der französische Geschmack in England eingezogen war, geriet die dramatische Dichtung ganz unter den Einfluss des Pseudoklassizismus. Die gemischte Art der Tragödie, welche tragische Scenen mit komischen kombiniert, wurde streng verpönt, „da man sie nicht mit der Würde der tragischen Muse vereinigen zu können glaubte" (Mielck). Überhaupt vermieden die Dichter des Pseudoklassizismus, der als bindendes Gesetz für die Tragödie die drei Aristotelischen Einheiten aufstellte, alle unnötigen Nebenhandlungen. In diesem Geiste sind nahezu alle dramatischen Erzeugnisse jener Zeit, auch die zahlreichen Bearbeitungen älterer Stücke, verfasst[2]), und auch Cibber

[1]) a. a. O. S. 537.

[2]) Die wenigen Ausnahmen hat Mielck, Shakesp.-Jahrb. XXIV, S. 59, Anm. 3 zusammengestellt.

folgt ganz der Mode seiner Zeit. Dass der französische Einfluss jedoch der Tragödie zum Vorteil gereicht hätte, lässt sich nicht behaupten; denn durch das Vermeiden aller komischen Elemente und das Nachahmen antiker Vorbilder ging dem Trauerspiel viel Lebhaftigkeit und dramatische Wirksamkeit verloren.

Ein weiterer Umstand, der Beachtung verdient, ist das ängstliche Bemühen des Bearbeiters, alle irgendwie anstössigen Stellen anszumerzen. Bekanntlich musste Fletcher, um ein dankbares Auditorium zu finden, seine Dramen mit pikanten Dingen versetzen, und, beiläufig bemerkt, daraus, dass er dem entarteten Geschmacke seines Publikums in jeder Weise Rechnung trug, erklärt sich zum guten Teile seine ausserordentliche Popularität, gegen welche selbst Shakespeares Genie vergebens ankämpfte. Leider huldigt Fletcher dem schlüpfrigen Tone der Gesellschaft nicht bloss in seinen Lustspielen, auch in seinen Tragödien ist er nicht frei davon. In The False One ist es vornehmlich Septimius, der die Zuschauer mit Anzüglichkeiten ergötzen muss. Seine schamlosen Reden geben ein getreues Bild der zur Zeit Fletchers in London herrschenden Zustände, die wir bereits berührt haben. Die Sittenlosigkeit in England, die durch die folgende Herrschaft des Puritanismus für kurze Zeit eingedämmt war, brach nach der Rückkehr der Stuarts um so schlimmer wieder hervor, um unter Karl II. ihren Höhepunkt zu erreichen. Die Litteratur, in erster Linie die dramatische, ist der Spiegel ihrer Zeit. Die unvermeidliche Reaktion erfolgte bald, und Cibber war es, der zuerst energisch mit allem Unsittlichen im Drama aufräumte. Er nahm selbst diesen Ruhm für sich in Anspruch und war stolz auf den moralischen Einfluss seiner Werke [1]). Schon Cibbers erstes Drama, die Komödie „Love's Last Shift", kennzeichnet ein moralisierender Zug, der durch alle seine Dichtungen, insbesondere seine Tragödien, hindurchgeht. Bemüht er sich schon in seinen Lustspielen, dezent zu erscheinen, so ist dies aus naheliegenden Gründen noch mehr in den Trauerspielen der Fall. Dieses Streben

[1]) Er wünschte immer, sagt er in seiner „Apology for my Own Life", S. 218, „to write nothing a man of probity could be ashamed of."

nach Dezenz zeigt sich auch in Kleinigkeiten, ohne dass der Dichter etwa in übertriebene Prüderie verfiele. In unserer Bearbeitung sind gestrichen der Auftritt in T. F. O. II, 3, der in seiner drastischen, bisweilen sehr gewagten Komik Cibber widerstreben musste, und die Mehrzahl der Scenen, in welchen Septimius die Hauptrolle spielt. Der Fortfall dieser Scenen war ja schon durch die peinliche Vermeidung alles Komischen im Trauerspiel bedingt.

Während die bisher besprochenen Ausscheidungen des Bearbeiters ihren triftigen Grund haben, muss die Streichung des Maskenspiels einigermassen befremden. Der Geschmack des Elisabethanischen Zeitalters liebte mythologische Erscheinungen[1]); Fletcher kommt in T. F. O. dieser Forderung des Zeitgeschmacks nach, indem er in einem kurzen, anmutigen Maskenspiel[2]) die Göttin Isis, den Flussgott Nil und drei Arbeiter auftreten und im Wechselgesange unter Musik und Tanz den segenspendenden Strom Ägyptens verherrlichen lässt. Nach der Rückkehr der Stuarts, als sich in den englischen Theaterverhältnissen ein gewaltiger Umschwung vollzog, verlangte die Schaulust des Publikums „Pomp, Tanz, Spiel und Gesang und allerhand opernhafte Schaustellungen, die mit der wahren Würde dramatischer Kunst unvereinbar sind“[3]). Merkwürdigerweise lässt der Bearbeiter die erwähnte Scene des Originals, die ihm bei ihrem Prunk als eine vorzügliche Gelegenheit zur Befriedigung des schaulustigen Publikums hätte willkommen sein sollen, gänzlich weg. Die einzige mit einigem Pomp ausgestattete Scene ist die Huldigung des Ptolemäus und die Anbietung der Krone (C. i. E. II, 4), wo die Bühnenanweisung folgendermassen lautet: *Scene opens to the Port vf Alexandria. Enter on one side Ptolomey wearing his crown, with Photinus and Attendants. From the upper end, the Roman Lictors and Officers with their fasces and military ensigns, etc. While they range themsel-*

---

[1]) Auch Shakespeare führt Maskenspiele mythologischen Inhaltes vor, z. B. in „The Tempest“ und in „Cymbeline“; s. Max Koch „Shakespeare“, S. 159.

[2]) Akt III, Scene 4.

[3]) Shakespeare-Jahrb. Bd. XXIV, S. 63.

ves on each side the scene, shouts and trumpets are heard. After which Caesar advances, and Ptolomey, kneeling, addresses him.

Wenn man sich den Umfang dieser zahlreichen Ausscheidungen vergegenwärtigt, so wundert man sich, wie der Bearbeiter es fertig gebracht hat, aus dem ihm gebliebenen Stoff ein fünfaktiges Drama herzustellen. Das nächstliegende Mittel war die Ausgestaltung des Dialogs, die Cibber in der That vorgenommen hat; dass er dies jedoch mit weiser Beschränkung thun musste, um sachlich zu bleiben und den Zuschauer nicht zu ermüden, ist klar. Gerade in solchen Dialogscenen lag für den Dichter die Versuchung nahe, auf für die Entwickelung der Handlung gleichgültige Dinge abzuschweifen, z. B. mit Gelehrsamkeit glänzen zu wollen, über religiöse oder politische Verhältnisse sich zu verbreiten, oder ähnliches. Den letztgenannten Fehler begeht Cibber in der 1. Scene des 3. Aktes (s. Inhaltsangabe).

Weitere Zusätze sind die umfangreichen Schilderungen von Ereignissen irgendwelcher Art. Derartige epische Berichte sind, wie Gustav Freytag[1]) ausführt, notwendig. „Da sie immer Ruhepunkte der Handlung darstellen, wie aufgeregt auch der Verkünder sprechen möge, so gilt für sie das Gesetz, dass sie als Lösung einer kräftig erregten Spannung einzutreten haben.“ [1]) Von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet, ist die Schilderung des Achoreus von Pompejus Ermordung (Akt II, Sc. 2) vollkommen am Platze, wenn sie auch zu breit angelegt ist. Gänzlich verfehlt ist dagegen die Erzählung des Photinus vom Kampfe auf dem Hafendamme (Akt V, Sc. 3); denn „ein ausführlicher Bericht darf nicht an solchen Stellen stehen, wo die Handlung mitten in starker Bewegung abrollt.“ [1])

Vor allem ist zu bemerken, dass der Bearbeiter ganze Scenen frei hinzufügt, die meist für die Handlung mindestens ebenso überflüssig sind wie die gestrichenen Fletcher'schen Auftritte oder Episoden. Hierher gehören die Einführung der

---

[1]) G. Freytag, Technik des Dramas, 6. Aufl., S. 66.

Cornelia, ferner die Liebe des Antonius zu Cleopatra, von sonstigen Scenen noch II, 3 (Verhör der Cleopatra durch Ptolemäus wegen der Absendung des Briefes an Pompejus) und III, 1 (Besuch Cäsars am Grabe Alexanders des Grossen). Diese Zuthaten sind, wie wir sahen, für die Handlung nicht unbedingt notwendig; um daher einen triftigen Grund für ihre Einschiebung zu haben und dem Vorwurf zu begegnen, er habe sich gegen das Gesetz der Einheit der Handlung versündigt, widmet der Bearbeiter die von ihm neu geschaffenen Scenen sämtlich der Charakteristik seines Hauptheldeu Cäsar (s. Inhaltsangabe und Teil II, Abschn. 2).

IV. Sprachliche Bemerkungen.

Wir kommen zum letzten Teile unserer Untersuchung, die beiden Dramen einem Vergleiche in sprachlicher Beziehung zu unterwerfen.

Die Vorzüge Fletchers beruhen weniger auf der Anlage seiner Dramen und der Zeichnung ihrer Charaktere als auf der Schönheit seiner Sprache, die einen Vergleich mit der Shakespeares kaum zu scheuen braucht. Sehr hübsch wird dem Dichter im Prolog zu „The Chances" die Kunst zugesprochen

> of sweet expressions, quick conceit,
> Familiar language, fashion'd to the weight
> of those that speak it; —[1])

Fletcher ist, wie Ward hervorhebt, Meister des tragischen Pathos. An lyrischen Stellen entfaltet er eine natürliche Anmut und Lieblichkeit der Sprache, ohne jemals überladen oder schwülstig zu werden. Ausserordentliche Gewandtheit zeigt er in der Behandlung des Dialogs, sodass Dryden erklärt:

„In easy dialogue is Fletcher's praise."[2])

Bei diesen Vorzügen der Sprache Fletchers könnte man vermuten, dass der Bearbeiter nicht nur dem Inhalt, sondern auch dem Wortlaut nach sich eng an seine Vorlage angeschlossen habe. Cibber hat seinen Stil nur sporadisch von dem Fletchers beeinflussen lassen; im allgemeinen hat er seine Eigenart gewahrt. In der Beherrschung des Dialogs freilich bleibt er weit hinter der Geschicklichkeit Fletchers zurück.

Die sprachlichen Übereinstimmungen beschränken sich auf ein bescheidenes Mass, und zwar sind es meist einzelne Ausdrücke, Redewendungen und Epitheta, die der Bearbeiter herübergenommen hat. Doch finden sich gelegentlich auch längere Partieen, die nach ihrem Gedankengange sowohl wie

---

[1]) s. Ward II, 246.

[2]) Dryden an Congreve, über „The Double Dealer".

nach ihrer Diktion zweifellos dem Originaldrama entstammen. Solcher Stellen seien hier aus der Eingangsscene des Stückes einige angeführt.

In T. F. O. I, 1 berichtet Labienus im Auftrage des Pompejus dessen Niederlage und sagt zum Schluss:

> The king of Parthia,
> Famous in his defeature of the Crassi,
> Offer'd him his protection, but Pompey,
> Relying on his benefits, and your faith,
> Has chosen Egypt for his sanctuary.

Diese den Partherkönig betreffende Bemerkung schien dem Bearbeiter der Aufnahme wert zu sein; er lässt den Achoreus bei dem Durchlesen des von Pompejus an Ptolemäus gesandten Briefes (C. i. E. I, 1) hervorheben, dass

> „Parthia's warlike king,
> Whose conquest over Crassus is so fam'd,
> Had offer'd to receive him; but himself
> Assur'd his fortunes more relief in Egypt,
> Where his late service to your royal father,
> He knows, will be remember'd in his welcome.

Als dann Ptolemäus, unschlüssig, ob er des Pompejus Bitte um gastliche Aufnahme erfüllen oder ob er Cäsars Partei ergreifen soll, die Meinung seiner Ratgeber zu hören begehrt, äussert sich Photinus, nachdem zuvor Achoreus zu Pompejus' Gunsten geredet hat, in T. F. O. I, 1 so:

> Achoreus, great Ptolemy, has counsell'd
> Like a religious and honest man,
> Worthy the honour that he justly holds
> In being priest to Isis. But, alas,
> What in a man sequester'd from the world,
> Or in a private person, is preferr'd,
> No policy allows of in a king.

Ganz ähnlich sagt Achillas in C. i. E. I, 1:

> Achoreus, Sir, has spoke, as well becomes
> His holy function, and a faithful subject:
> But yet how far the laws of policy
> May warrant what his wisdom has advanced,
> I own, with me, as yet, is undetermin'd.

Pompejus wird bei Fletcher (I, 1) bezeichnet als

> great Pompey,
> That is appointed Cleopatra's guardian
> As well as Ptolemy's.

wofür es bei Cibber mit geringer Abweichung heisst (I, 1):

great Pompey,
Who stands alike the guardian of them both.

Unverkennbar ist der Einfluss Fletchers auch in C. i. E. II, 4, wo Cäsar die Ermordung des Pompejus erfährt. Die Worte, mit welchen in der entsprechenden Scene der Vorlage (II, 1) Cäsar dem Gefühle des Schmerzes über das traurige Geschick seines einstigen Freundes Ausdruck giebt, lauten:

O, thou conqueror,
Thou glory of the world once, now the pity,
Thou awe of nations, wherefore didst thou fall thus!
— — — — — — — — — — — — —
And leave thy nation, nay, thy noble friend,
Leave him distrusted, that in tears falls with thee,
In soft relenting tears? Hear me, great Pompey,
If thy great spirit can hear, I must task thee! etc.

Dies ändert der Bearbeiter in folgender, nicht ungeschickter Weise ab:

Stupendous vision! have my eyes their function!
Some god awake me from this frightful dream,
Or raise the living Pompey to the field,
That I may meet him there, less terrible!
Hence, from my view, remove the gastly form!
Nor give weak nature these resistless pangs.
Pharsalia now has drawn the tears of Caesar.

Den Wortlaut des Originals nimmt Cibber wieder auf mit den an Ptolemäus gerichteten Worten:

Thy youth and inexperience, prince, arrest
My arm, and turn the eye of vengeance
On elder criminals, thy flatterers,
If thou wouldst prove thy penitence sincere,
Give up thy counsellors to instant justice,
As due oblations to the shade of Pompey.

Benutzt ist offenbar die Fletcher'sche Stelle:

You are young and ignorant, that pleads your pardon,
And fear, it may be, more than hate provoked you.
Your ministers, I must think, wanted judgement,
And so they err'd; I am bountiful to think this,
Believe me, most bountiful: Be you most thankful;
That bounty share amongst ye.

Dies sind die auffälligeren Parallelstellen in beiden Dramen. Bezeichnend ist es, dass der Bearbeiter gerade die

genannten beiden Scenen so sehr ausgebeutet hat; ist doch T. F. O. I, 1 geradezu ein Meisterstück der Expositionskunst, während II, 1 die wirkungsvollste Scene des ganzen Stückes genannt werden darf.

Im übrigen sind die sprachlichen Entlehnungen nicht sehr auffällig und auch nicht zahlreich. Von entnommenen einzelnenen Ausdrücken mögen folgende erwähnt sein:

In T. F. O. V, 3 rät Septimius dem Cäsar, sich in „*A dismal vault, whose dreadful mouth does open A mile beyond the city . . .*“ zu verbergen. Ähnlich lässt Cibber den Photinus von einem „*subterraneous, dreadful vault*“ sprechen.

In der Scene zwischen Cäsar und Kleopatra[1]) gebraucht die Königin von Photinus und Achillas den verächtlichen Ausdruck „*cankers of this flourishing kingdom*“; in der entsprechenden Scene bei Cibber (III, 3) erklärt Kleopatra auf Cäsars Schmeicheleien, dass zu frühzeitige Sorgen sie entstellt hätten und „*like an eating canker, in the bud, Have broke the slender promise of a flower.*“

Der eigenen Erfindung des Bearbeiters entstammen eine grosse Zahl meist sehr ansprechender Bilder und Gleichnisse, welche teils in den Dialog eingestreut, teils — und dies mit Vorliebe — an die Akt- oder Scenenschlüsse verlegt sind. Am Ende des 2. Aktes z. B. wünscht Cäsar nach den verwüstenden Bürgerkriegen jetzt der Welt Frieden und Glück wiedergeben zu können, und zieht dabei den etwas gewagten Vergleich seiner Kriege mit den Überschwemmungen des Nil, der gleichfalls die benachbarten Felder verwüstet, welche nach dem Zurücktreten des Wassers zehnfache Ernte bringen. An einer anderen Stelle (IV, 1) vergleicht Ptolemäus das bevorstehende Schicksal Cäsars, der nach dem Plane der Verschworenen aus dem Hinterhalte überfallen werden soll, mit dem des im Thale des Ätna auf Raub ausgehenden Wolfes, der urplötzlich von der fliessenden Lava überrascht und vernichtet wird. Die Verse zeigen hohen poetischen Schwung und seien deshalb hier mitgeteilt:

So when the prouling wolf, on Aetna's vale,
Thirsting for blood, o'erleaps the rural pale,
High o'er his head the dreadful mountain roars

[1]) T. F. O. II, 3.

In streams erect the spouted sulphur pours.
In vain the savage from the ruin turns,
But ere he dreads his fate, amidst the deluge burns.

Zum Schluss sei noch auf einen wichtigen Punkt hingewiesen, der deutlich zeigt, dass der Bearbeiter trotz mancher Schönheiten seines Stils doch in der Beherrschung der Sprache bei weitem nicht an sein Vorbild heranreicht. Fletcher versteht es ausgezeichnet, seine poetische Sprache dem Naturell der redenden Person, ihrer Bildungssphäre, ihrer Nationalität, ihrer augenblicklichen Stimmung, kurz, ihrem Empfindungskreise anzupassen. Den besten Beweis hierfür liefert in unserem Drama ein Blick auf die Scenen, in welchen Sceva handelnd auftritt. Kann die derbe Offenheit des rauhen Kriegsmannes, der sein ganzes Leben im Felde zugebracht hat und dessen gesamtes Interesse sich im Soldatenleben konzentriert, trefflicher zum Ausdruck gebracht werden? Leider hat die Figur des Sceva kein Seitenstück in der Bearbeitung, sodass ein Vergleich nicht möglich ist. Ein anderes Beispiel möge daher zeigen, wie sehr die Kraft der Diktion Fletchers derjenigen Cibbers überlegen ist. In The False One Akt IV, Scene 2 macht Kleopatra Arsinoë und Eros gegenüber ihrem Zorn über die ihr von seiten Cäsars widerfahrene Zurücksetzung Luft:

Ars. You are so impatient?
Cleop. Have I not cause?
Women of common beauties, and low births,
When they are slighted, are allowed their angers:
Why should not I, a princess, make him know
The baseness of his usage?
He's no man!
The shadow of a greatness hangs upon him,
And not the virtue: He is no conqueror,
Has suffer'd under the base dross of nature;
Poorly deliver'd up his power to wealth,
The god of bed-rid men, taught his eyes treason;
Against the truth of love he has raised rebellion,
Defied his holy flames.

Die tröstenden Worte der Eros:

He will fall back again,
And satisfy your grace.

machen der Erregten ihren Verlust nur noch fühlbarer; erbittert ruft sie aus:

Oh, how it vexes me! He is no soldier;
All honourable soldiers are Love's servants;
He is a merchant, a mere wand'ring merchant,
Servile to gain: He trades for poor commodities,
And makes his conquests, thefts! Some fortunate captains
That quarter with him, and are truly valiant,
Have flung the name of Happy Caesar on him;
Himself ne'er won it: He's so base and covetous,
He'll sell his sword for gold!

Unverkennbar ist die Steigerung im Ausdruck. Als Arsinoë nun den Cäsar gegen die ungerechten Beschuldigungen der Kleopatra in Schutz nimmt, da wächst die Erregung der Königin aufs höchste, die ganze Leidenschaft des in seiner Eitelkeit tötlich verletzten Weibes kommt zum Ausbruch:

Cleop. Oh, I could curse myself, that was so foolish,
So fondly childish, to believe his tongue,
His promising tongue, ere I could catch his temper.
— — — — — — — — — — — — — — — — — —
I am a fool to fret thus for a fool,
And old blind fool too! I lose my health; I will not,
I will not cry; I will not honour him
With tears diviner than the gods he worships;
I will not take the pains to curse a poor thing!
— — — — — — — — — — — — — — — — — —
'Would I were prisoner
To one I hate, that I might anger him!
I will love any man, to break the heart of him!
Any that has the heart and will to kill him!
I will go study mischief,
And put a look on, arm 'd with all my cunnings,
Shall meet him like a basilisk, and strike him!
Love, put destroying flames into mine eyes,
Into my smiles deceits, that I may torture him,
That I may make him love to death, and laugh at him!

Äusserst wirkungsvoll und packend weiss Fletcher die wachsende Erregung der erzürnten Königin zum Ausdruck zu bringen. Wie schwach, wie nichtssagend nehmen sich dagegen in Cäsar in Egypt die entsprechenden Worte Kleopatras aus (Akt IV, Scene 2):

Cleop. Talk not of love! his heart is all ambition!
Beauty has only charms, for useless hours!
But the lov'd idol of his soul is power!
To that, as to his deity ador'd,
He kneels, and thinks no vows but those are sacred!

Ant. Had you been witness of his pain to part.
How his conflicting soul for Cleopatra —

Cleop. Why staid he not himself, to satisfy
My heart? can mine be eas'd by deputation?
Assign'd, like irksome bus'ness, to a proxy?
Ev'n bus'ness is preferr'd to Cleopatra!
Has wedlock bound me tame to his obedience,
Thankful to wait his leisure of desire?
Have I not scorn'd all pomp of bridal honours?
Deaf to the distant sighs of Asia's kings,
To make my heart a present worthy Caesar?
Yet came I free, and spotless to his arms,
Unclogg'd with languid laws of happiness.
And can I bear this cold prudential flame,
That when his int'rest calls, obsequious flies,
Calm to my love, regardless of my peace?

Litteratur.

1. The Works of Beaumont and Fletcher, by George Darley, L. 1859, Bd. II.
2. The Dramatic Works of Colley Cibber, L. 1777, Bd. V.
3. A. W. Ward, A History of English Dramatic Litterature, L. 1875, vol. II.
4. Hettner, Geschichte der englischen Litteratur, 4. Auflage, Braunschweig 1881.
5. A. Fr. Graf v. Schack, Die englischen Dramatiker vor, neben und nach Shakespeare, Stuttgart 1893.
6. Leonhardt, Über Beziehungen von Beaumont und Fletcher's Phelaster, or Love lies a-Bleeding zu Shakespeare's Hamlet und Cymbeline, in Anglia VIII.
7. Dictionary of National Biography, ed. by Leslie Stephen, vol. X und XIX.
8. O. Mielck, John Sheffield Duke of Buckingham's Zweiteilung und Bearbeitung des Shakspeareschen Julius Caesar, im Shakespeare-Jahrb. Bd. XXIV.
9. E. F. Oliphant, The Works of Beaumont and Fletcher, in Engl. Stud. XIV–XVI.
10. Boyle, Beaumont, Fletcher and Massinger, in Engl. Stud. V, VII, VIII, IX, X.
11. Moritz Rapp, Studien über das englische Theater, Tübingen 1862.
12. Max Koch, Shakespeare, Stuttgart, Cotta.
13. Lessing, Hamburgische Dramaturgie, Stück 74—82.
14. G. Freytag, Die Technik des Dramas, 6. Aufl., Leipzig 1890.
15. H. Bulthaupt, Dramaturgie der Klassiker, Bd. I u. II, 2. Auflage, Oldenburg 1883.
16. Coleridge, Lectures and Notes on Shakespeare and other English Poets, L. 1885.
17. Bobertag, Dryden's Theorie des Dramas, in Engl. Stud. IV.
18. Dryden, An Essay of Dramatic Poesy, in The Dramatic Works of John Dryden, L. 1725, vol. I.

Vita.

Natus sum Guilelmus Maximilianus Stoye Brunsvigae die X. mens. Febr. a. h. s. LXXV, patre Guilelmo, matre Augusta e gente Lindemann, quos esse superstites valde gaudeo.

Fidei addictus sum evangelicae.

Primis litterarum elementis imbutus novem per annos gymnasium Erfordiense frequentavi. Maturitatis testimonio instructus vere ineunte a. h. s. XCIII numero civium academicorum universitatis Fridericianae Halensis adscriptus sum studiisque linguarum recentium incubui per tria semestria. Quibus peractis Berolinum transii. Ubi per annum versatus Halas Saxonum redii.

Docuerunt me viri doctissimi: Blass, Bremer, Droysen, Erdmann, Geiger, Harsley, Haym, Heuckenkamp, Ihm, Lindner, Pariselle, Rossi, Schultz, Simon, Suchier, Thistlethwaite, Tobler, Uphues, Vaihinger, Wagner, Zupitza.

Ut exercitationibus interessem seminarii anglici et romanici permiserunt viri clarissimi Wagner et Suchier.

His omnibus, qui summa cum comitate ac liberalitate in studiis me adjuvere, inprimis autem Albrechto Wagner, gratias habeo quam maximas semperque habebo.

15482.34.25
Das verhaltnis von Cibbers tragod
Widener Library 003722366
3 2044 086 767 118